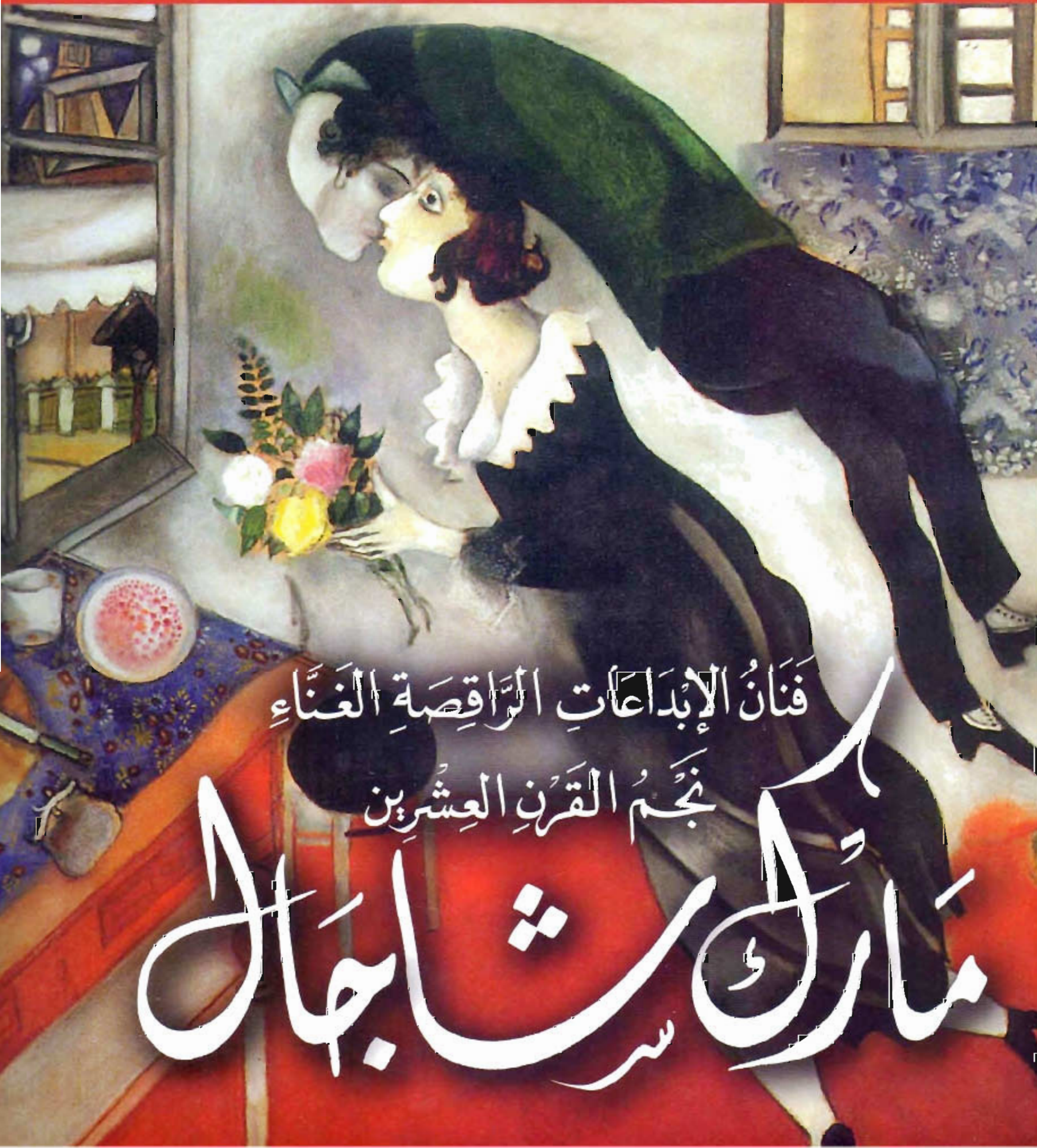
ثروت عكاشة



فنان الإبداعات الراقصة الغناء

نجم القرن العشرين

مارك شاجال



ثروت عكاشة

مارك شاجال

فنان الإبداعات الراقصة الغناء

نجم القرن العشرين

١٨٨٧ - ١٩٨٥

عكاشه، ثروت محمود فهمى، ١٩٢١ - ٢٠١٢
مارك شاجال: ١٨٨٧-١٩٨٥، فنان الإبداعات الراقصة الغناء
نجم القرن العشرين/ ثروت عكاشه - القاهرة.
الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٣.
٤٠٠ ص: ٢٤×٣١ سم.
تدمك ٤ - ٢٤٨ - ٢٠٧ - ٩٧٧ - ٩٧٨
١ - (فنانون عالميون - روسيا البيضاء - الاتحاد السوفيتى - فرنسا)
٢ - شاجال. مارك ١٨٨٧-١٩٨٥
٣- فنانون -- العالم -- تراجم.
٤ - فنانو القرن العشرين -- تراجم.
أ. العنوان.

رقم الايداع بدار الكتب ٢٠١٢/٩٣٥١

I.S.B.N 978 - 977 - 207 - 248 -4

ديوي ٩٢٧

طبع - جمهورية مصر العربية

٥٠٠٠ نسخة - الورق الداخلى ١٣٥ جرامًا

ثروت عكاشة

مارك شاجال

فنان الإبداعات الراقصة الغناء
نجم القرن العشرين

١٨٨٧ - ١٩٨٥



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٣

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب: مَارْك شاجَال
فنان الإبداعات الراقصة الغَنَّاء
نجم القرن العشرين

تأليف: ثروت عكاشه

الإخراج الفنى والغلاف: مجدى عزالدين



ثروت عكاشة

فنان الإبداعات الراقصة الغناء
نجم القرن العشرين

مارك شاجال





إهداء

إلى مَنْ غَرسا في نَفْسي عِشْق الفَن منْذ نُعومة أظْفاري،
و وَفَّرا لي حَياةً مثاليّة أهّلَتني لِتَذَوُّقِ الفُنون مُنْذ الصِّبا
على اخْتلاف ألوانها وتعدُّدِ مَناهِلِها.
إلى أبي و أمي،
فما هذا الإنْجاز إلا ثَمرَة مِنْ جَنْي غَرْسِهما،
تَغَمَّدَهُما اللهُ بِرَحْمَتِه.





شكر

لم يكن هذا الكتاب ليصدر على الإطلاق إلا بالعَوْن الذي قدَّمه الأستاذ الدكتور المثقَّف الجليل **أحمد مجاهد**، بأن تقوم بنشره الهيئة المصرية للكتاب، ليكون نموذجًا لموضوع كنت متعلِّقًا به بعيدًا عن الأفكار المغلوطة والموجهه.

كما أشكر فريق العمل الذي كلفه رئيس الهيئة المصرية للكتاب.

وأنتهز هذه المناسبة لأشكر ابني الدكتور **محمود عكاشه** أستاذ الطب النفسى بجامعة ييل وزوجته السيدة الفاضلة **ديل بَكلي بَتزْويدي** الذين أمدَّوني بكل ما طلبته منهم من مراجع؛ وأشكر كذلك المعجمي الرّاسخ الأستاذ **وجدي رزق غالي**، للعون الكبير الذي بَذَله في قراءة ومراجعة هذا الكتاب قُبيل صدوره.

وكم يسعدنى أن أتقدم بشكرٍ عميق خاص إلى زميلى الفنان الموهوب الذى أخرج هذا الكتاب **مجدي عز الدين** الذى رافقنى منذ سبعة عشر عامًا ليشاركنى مشروعى لسلسلة «العين تسمع والأذن ترى» إلى النهاية، بكل تفانٍ وإخلاص وسمو ورِفْعَة أسلوبه الفني، كما أدينُ بالشكر الجزيل الى ابنتى **نورا عكاشه** على العناية بصحتى بكل مشاعرها الرقيقة بكل تفان وإخلاص ومحبة جزاها الله خيرا.





تقديم

مارك شاجال آخر إيقاعات ثروت عكاشه

لم يكن ثروت عكاشه مجرد مثقف كبير وإنما كان صاحب رسالة ورؤية ومشروع، والمتتبع لإنتاجه الضخم سيكتشف أن وراءه عالمًا خاصًا به، وقد ظل طوال حياته وفيًا لهذا العالم الساحر الغامض، حيث جذبته الفنون الرفيعة منذ صباه إلى تخوم خرافية مسكونة باللون والموسيقى والحركة الراقصة الخفيفة، حتى اختلطت على أذنيه وعينيه وتريات الإيقاع وخفقات اللون المنساب، ففتح قوسيه الكبيرين "العين تسمع والأذن ترى"، ليضع من خلالهما تأريخًا فريدًا وشاملاً لرحلة الفنون منذ فجرها الأول واصطحبنا إلى هذا العالم الوحشى الأثير الذى يخطف الألباب ويسلب الروح، مستعرضًا الفن المصرى القديم والعراقى والفارسى والتركى والإغريقى والبيزنطى وصولًا إلى رواد عصر النهضة من أمثال مايكل آنجلو وحتى مارك شاجال.

وكتابه "مارك شاجال" هو دفقة قلبه الأخيرة التى خطها مفتونًا بحياة وفن صديقه شاجال الذى التقاه كثيرًا فى محطات مختلفة من حياته، لكنه لم يكن يرى لوحاته بمعزل عن الموسيقى، وقد همس فى أذنه مرة: (إن لوحاتك قد ارتبطت بموسيقى "رافل" ارتباطًا عضويًا حتى لم يعد من الممكن فصل إحداهما عن الأخرى، وإن الاستماع إلى موسيقى باليه "دافنس وكلويه" دون التأمل فى لوحاتك ليبدو فى نظرى حرمانًا لها من أحد عناصرها الرئيسية، بل أحسبك قد احتويت "رافل" إلى الأبد فى إسار لوحاتك). هكذا لا يستطيع ثروت عكاشة أن ينظر إلى الفن البصرى بمعزل عن الفن السمعى، دائمًا ثمة وشائج قربى تربط بينهما بل تسعى إلى تحطيم ما بينهما من حواجز.

و"مارك شاجال" صاحب مقولة: "يبدأ الفن العظيم من حيث تنتهى الطبيعة"، يعرفه جيدًا متذوقو الفنون الرفيعة فى مصر بل يذكرون لوحاته التى صاحبت باليه "دافنس وكلويه" كمناظر للستائر الخمس لهذا الباليه الذى عرض في العيد الألفى لمدينة القاهرة عام ١٩٦٩ بدار الأوبرا؛ حيث رفض أن يحصل على أى مقابل مادى لها وأصر على أن تكون هدية شاجال للشعب المصرى فى ألفية عاصمته.



وتشاء الأقدار أن يكون كتاب ثروت عكاشه عن شاجال هو آخر أطروحاته الفكرية؛ فقد رحل عن حياتنا بعد حياة حافلة فى أواخر فبراير من هذا العام بعد أن راقب عن كثب تحرك الشعب المصرى وثورته الكبرى. هو الذى كان أحد صناع ثورة ٢٣ يوليو وأحد رجالاتها الذين أسسوا لها وبنوا صرحها الثقافى الكبير.

ويسر الهيئة المصرية العامة للكتاب أن تحظى بشرف نشر هذا الكتاب فى طبعته الأولى.

د. أحمد مجاهد

رئيس الهيئة المصرية للكتاب



دَفقةُ قلبٍ

كان الناقدُ الفنيّ الإنجليزي الـمُعاصِر «أرنولْد هاسْكِل» هو أوّل مَنْ أدْخَل مُصْطَلح «الهَوس بالباليه» balletomania إلى اللُّغات الأوروبيّة تَعْبيرًا عن الوَلَع الـمَحْموم بفَنّ الباليه الذي يَتَجاوَزُ كلَّ الحُدود.

وقد ظَهَر هذا التَّعْبيرُ في مطْلع القرن التّاسع عشر، والمقْصود بِه أولئك النَّظّارة الـمواظِبون على مُشاهَدة عُروض الباليه، الذين لا يَفوتُهم مِنْها عَرْضٌ واحِدٌ، ويتَّخذون مقاعدَهم دَوْمًا في الصُّفوفِ الأماميَّة من صالَة الـمَسْرح التي كان من الـمُتعذَّر الحُصول عَليْها إلا لأصْحابِ النُّفوذ أو المحظوظين، كما كان يتوارَثُها الأبْناء عن آبائهم. وما يكادُ العَرْضُ يَنْتَهي حتى يُسارِعَ الواحدُ منهم إلى الـمَقْهَى أو المطعم المجُاوِر لِلْمَسْرح لِلقاءِ الرّاقصات والرّاقصين، حيث يتَناقَشون جميعًا في تفاصيل عَرْضِ الباليه حتى صياح الدِّيكَة، ونَراهُم مُلِمّين بتَفاصيل كلّ باليه على حِدَة، ويَعْرِفون كلَّ راقصٍ وراقِصَة مَعْرِفةً وَثيقَة.

وكَمْ كان يَعْتَريني مِثْلُ هذا الولَع منذُ صبايَ وشَبابي الـمُبكّر وأنا أتَرَدَّد على دار الأوبرا المصريةِ بالقاهرةِ كلما وَفَدَتْ إلى مِصْر إحْدى فرق الباليه العالمية أو فِرَقِ الأوبرا، كما تابعْتُ شتّى الفرق الأوروبية والرّوسية والأمريكية خلال فَتَراتِ عَمَلي بباريس مُلْحَقًا عَسْكَريًا ثم سَفيرًا بروما، ثم عُضْوًا بالمجلس التّنفيذي لمنظَّمةِ اليونسكو بباريس على مدى عشر سنين أو خِلالَ زياراتي الـمُتكَرِّرَة لأورُبا، ولعلَّ هذا يكون شَفيعًا لي لَدَى القارئ عندما أفْرَدْتُ آخر دِراساتي لِتَدور حولَ «مارك شاجال وإبْداعات أحْلامِه الرّاقصِة الغنّاء» تَعْبيرًا عن عِشْقي وشَغَفي و وَلَعي - أنا الآخر - بِهَذا الفن الرَّفيع الذي لا يزال قَلْبي يَنْبِضُ بعِشْقي له حتى هذه الأيام الباقية من حياتي.. وكَمْ أودُّ ألا أبْرَأ من هذا الهَوَى ما حَييت.





اللوحة ١. مارك شاجال . جزء من اللَّوحة الدائرية الصَّغيرة المُحيطة بالثُّريا الرئيسيَّة بدار الأوبرا تضمّ مشهدًا من أوبرا كارْمن للموسيقار بيزيه.

توطئة لعلاقة أثيرة



اللوحة ٢. أندريه مالرو. وزير الثقافة الفرنسية في عهد الجنرال ديجول.

في عام ١٩٦٥ - وكنتُ حينَ ذاكَ أشغل منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهلي المصري - لقيتُ أديب فرنسا الكبير «أندريه مالْرو» في أمسية ظلت ذكراها مصدرَ غِبْطَة آسرةٍ لي، فـ«مالرو» أديب ملتزم، وفنان مثالي يجمع بين القول والفعل، وهو مَن وَقَفَ حياته كلها عاكفًا على دراسة الإنسان والإشادة بما تنطوي عليه نفسه، والتعريف بأنه أجدر ما يكون بهذا المسمَّى، أعني «الإنسانية».. وهو مَن كشف لنا بجَلاء عن الفرق بين إنسان ملتزم بعقيدة يعتنقها مستمسكًا بها ولا يتحول عنها، وبين إنسان آخر يُمْلي عن عقيدة متحرّرة فيَهيم في آفاق منفسحة.. ولعل هذا هو الالتزام الحر الذي يختلف عن الالتزام الأول المقيَّد، وميزة هذا الالتزام الحر أن الإنسان يطالعنا به بأسمى ما في نفسه، وتلك المنزلة من السموّ تخلق منه إنسانًا يَهَبُ حياته دومًا لهدفٍ سامٍ جليل. و البطل» عند «مالرو» - الذي كان هو نفسه بطلا من قبل - يَسْمو إلى عالم خارجٍ عن نطاق القَدَر، فلا تردّد يعتريه، ولا عبث يدركه، ولا موت يخشاه، فالموت من اختيار البطل ولا يُفرض عليه، ومن ثَمّ فلا حذر عنده من الموت؛ إذ هو عنده امتداد للحياة. وقد دعاني - وهو يومَها وزير الدولة للثقافة - إلى عرض بدار أوپرا پاريس، تعقبه مأدبة عشاء بمطعم «لاسيرْ» الأنيق، الكائن بأفِنْيو «فرانكلان روزفلت» بپاريس، والذي يتميّز بتقليد فريد، إذ يقدّم لكل مختلف إليه « آنية » فضّية منمنمة مسجَّلٌ عليها رقمه، فيؤثَر على غيره ممن يَفِدون إلى المطعم حين يزدحم بالزائرين. وعلى أنغام البيانو الهادئة المنسابة، يتناول المرء أشهى ألوان الطعام الفرنسي. وفي الفَيْنَة بعد الفَيْنَة، ينفرج سقف المطعم آليًا لتغيير الهواء تخلّصًا من دخان السجائر الصادر عن روّاد المطعم. وقد عَنَّ لي وأنا أشهد انفراج السقف وانكشاف صفحة السماء عن نجومها المتلألئة، أن أسأل مضيفي أنّي طرأت له فكرة تغيير زخارف سقف دار أوپرا پاريس؟ وكان هذا الموضوع وقتَ ذاكَ هو الشغل الشاغل للمهتمين بالفنون وقضايا الجمال، فإذا هو ينبري قائلاً:

«كنتُ ذات ليلة في دار الأوپرا، وإذ كنت أتطلع خلال فترة الاستراحة إلى أعلى بحثًا عما أمتع به بصري من زخارف تتآلف مع ما أشرد فيه، غير أني لم أرَ إلا رسومًا قاتمةً كابيةً باهتةً لا تتّضح خطوطُها ولا تتمايز ألوانُها الرَّمادية الكابية. ولا أنكر أن «شارل جارنييه» مصمّم هذه الدار (١٨٢٥ - ١٨٩٨) كان موفقًا في إضفاء النِّسَب المتَّسقة على ذلك المبنى الأنيق الشامخ، إذ أسبغ الوحدة المتناغمة على شتَّى عناصره الثرية بزخارفها دون أن يهمل الجوانب العملية، ولم يَفُتْهُ أن يستعين بمَثّالين يرقون إلى مستوى عبقريته، يأتي على رأسهم المثال «كارپو» ولكن ما أدركه في اختيار الـمَثّالين لم يدركه في اختيار المصوِّرين، فقد كانت فرنسا في تلك الآونة «نهاية عهد الإمبراطورية الثانية» يُعْوِزُها

المتميّزون من عباقرة مصوّري الجدران بعد رحيل «ديلاكروا» العظيم، فاضطر «جارنييه» إلى الاستعانة على مَضَض بخيرِ مَن لم يَلْقَنوا عنه ما يريد، غير أنهم لم يوفَّقوا، إذ أطلقوا العنان لهواهم، فجاءت تصاويرهم - لا شك كما أدركتَ - وفق قدراتهم المحدودة . ومن هنا كان عليّ أن أسد هذا النقص، فمضيتُ أسائل نفسي: تُرَى، من ذا الذي يستطيع الاضطلاع بهذا العبء؟ فكرتُ مَليًا، فلم أجد خيرًا من «مارك شاجال» ذي الدراية الواسعة والخبرة العميقة بشؤون المسرح والأوپرا والباليه. ومما شدني إليه، أنه كان لا يقف في زخرفة المباني العامة عند إضْفاء مسحة عابرة على ما يصوِّر، بل كان يميل إلى إضفاء ما يُكْسِبُها الخلود. هذا إلى أنه فنان يجمع بين مَلَكات متعدّدة من شعر وموسيقي وتصوير، بل إنه لا يرسم إلا مستمعًا إلى الألحان الموسيقية، كما يَنْظم بين الحين والحين أناشيد مُرْسَلَة تجمع بين الغناء والإلقاء، غير أنه يجد في التصوير حياته التي تخفق مع أنفاسه.»

ومضى «أندريه مالْرو» يكشف لي عن الحماسة التي استقبل بها «شاجال» اقتراحه بتصوير سقف الأوپرا وحرصه على إتمام المهمة التي أثارت بعض النقاد الذين لم يُرْضِهم استبدال السقف القديم الباروكي الطراز بالسقف الجديد. واسترسل مضيفي يُشيد بفن «شاجال» قائلا:

«إنه يتميز في تصاويره بابتداعه عوالم يَطْغَى عليها الخيال الجامح، وتقوم بين عناصرها علاقة تبعث الـحَيْرَة والإعجاب في آنٍ واحد. فهو يَهْفو إلى تحريرنا من قيود الأفكار التقليدية السالفة؛ لأنه ينظر إلى موضوعاته نظرةً تصوّفيةً توغِل فيها بعد الحياة، ويجمع بين عناصر تكويناته كافةً - من بشر وطير وحيوان ونبات وجماد وتاريخ - ليُبدع منها حلقاتٍ متصلةً دون أن يتأثر بعوامل خارجية، فمنهجه الذي يتبعه ألا يساير المنهاج القديم، أي أنه ذاتيٌّ فكرةً وإلهامًا».

ولست أنسى هذا اللقاء الممتع مع الوزير الفرنسي الجليل، الذي قدم لمصر خلال عملي وأنا وزير للثقافة منذ عام ١٩٦٦ من العون الصادق ما ظهرت آثاره القيّمة في وجوه النشاط بالوزارة، وقد أفَضْتُ في الحديث عن هذا العون الصادق في كتابي «مذكراتي في السياسة والثقافة ». على أن حديثه المستفيض معي عن «مارك شاجال» - الروسيّ الأصل، اليهوديّ العقيدة، المهاجر إلى فرنسا ـ ضاعف إعجابي السابق بهذا الفنان الذي كنتُ شديد الافتتان بمنجزاته الفنية، فلا أكاد أنصرف عنها حتى تعاودني الرغبة في



اللوحة ٣. أندريه مالرو والفنان مارك شاجال تحت سقف الأوبرا الجديد.

اللوحة ٤. مارك شاجال يضعُ اللّمسات الأخيرة فوق لوحة سقف الأوبرا لتأكيد التّواشُج بين ألوانها، وهي تحتلّ موقعها من السّقف قُبيل حفل الافتتاح الرسمي.



رؤيتها ثانيةً، سواء ما كنتُ أشاهده منها من لوحات مصوَّرة في «متحف الفن الحديث» وغيره، أو من نَسْجيَّات مُرَسَّمَة أشاهدها في مصانع «جوبلان» أو لوحة السقف التي أضافها لأوبرا پاريس هديةَ عرفان - في كرم لا يبارَي - للدولة التي آوَتْه واحتضنته، وأخيرًا بمناظر ستائر الخلفية الخمس لباليه «دافنس وكلويه» لـ«موريس راڤل». وكم كنت مَشوقًا إلى أن أتعرّف إليه، وأخذتُ أتَلَمَّس الوسيلة إلى ذلك.

***



اللوحة ٥. جزء من الدائرة الصغيرة بسقف أوبرا باريس.

رينيه ويج: كلمة واجبة

وكنتُ قد دَعوْتُ مؤرِّخَ الفَنِّ الجليلَ رينيه ويج الأستاذَ بالكوليج دِه فرانْس باسْم البنك الأهْلي المصري في عام ١٩٦٥ وكُنْت وَقْتَها رئيسًا لمجلس إدارةِ هذا البنك ليُلْقي سِلْسِلَة مُحاضَرات عن الفَنّ والنُّور واللَّوْحات الـمُصَوَّرة، وعن مِصْرَ مُلْتَقى الشَّرقِ والغَربِ. وكان لهذه المحاضَراتِ صَدًى بَعيدٌ في الأوْساطِ الفنّيةِ والثّقافيةِ، فلقد خَفَّتْ للاسْتِماع إليْها جُموعٌ غَفيرةٌ ازْدَحَمتْ بها قاعةُ جامعةِ الدولِ العربيةِ على سَعَتِها، بل وافْترَشَتْ دَرَجاتِها. وكان هذا أحَدَ مظاهِر الغِبْطَةِ التي عَمَّت الـمُثقَّفين في مصرَ بِعَوْدَة الصِّلات الثّقافيةِ بين مصرَ وفرنسا التي انْقَطَعتْ منذ عام ١٩٦٥. وقد رأيتُ أن تُطْبَعَ هذه الـمُحاضَراتِ في كتابٍ على نَفَقَةِ البنك الأهلي حِرْصًا على أن يَنْتَفِعَ بها مَنْ لمْ يُسْعِدْه الحَظُّ بالـحضور، فصَدَر الكِتابُ في طَبْعاتٍ ثلاثٍ الأولى باللُّغةِ العَرَبيَّةِ ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي، والثانية بالإنجليزية ترجمة الدكتور مجدي وهبه، والثالثة باللغة الفَرَنْسية تحت عنوان «الفن والنُّور واللَّوحات»، و«مِصْرُ مُلْتَقى الشَّرْق والغَرْب» بمطبعة الـمَعْهَد العِلْمي الفَرَنْسي للآثار الشَّرقية ١٩٦٥ وأمام النَّجاح السّاحقِ الذي اسْتُقْبِلَتْ به محاضراتُ هذا العالِمِ الكبيرِ رَأيتُ تَتِمَّةً لما كان أن أدْعوه ثانيةً حين عُدْتُ إلى وزارة الثقافة ليُتابعَ مُحاضَراتِهِ القيِّمة عن تاريخِ الفنِ فجاءَ في عام ١٩٦٨ وألْقى مُحاضَراتٍ أُخرى عن «روح الفَن»، وكانتْ له مع تلك الـمُحاضَراتِ نَدَوات الْتَقى فيها بالفنانينِ والأدباء في مصرَ، نوقِشَت خِلالَها قَضايا مختلفة عن الفنان حُرِّيَّةً والْتِزامًا بِمقرِّ «جمعية الصداقةِ المصريةِ الفرنسيةِ» التي كنتُ أتَشرَّفُ برئاستِها.

ولقد كانت لأسْتاذي وصديقي الجليل رينيه ويج حين يَقِفُ مُحاضِرًا القُدْرَة على اسْتيعابِ الفِكْرَةِ الجَماليَة التي يُناقِشُها. أما عن الجانبِ الإنْساني فقد كانَ جَوَّادًا سَخيًا، وما أشْهَرَها عِبارَةً كانت تَجْري على لِسانِهِ: «إنّه لا فِكاكَ بين الفَن والأخْلاقِ، فَهُما الـمَعْقِلُ الأخيرُ الذي تَفْزَعُ إليه القيمُ الإنسانيةُ».

وطالما غَبطْتُ نَفْسي على ما ظَفِرْتُ به من صَداقةِ هذا الإنسانِ الجليلِ النَّبيل الذي جابَتْ كَلِماتُهُ العالَمَ بأسْرِه ورَسَخَتْ مكانَتُهُ في عَواصِمِ الدُّنيا رُسوخَها في پاريس. وما أصْدَقَ ما يُقالُ عنه من أن حَديثَه عَطاءٌ من السَّماء يُشيعُ إلْهامًا يَسْري في أعْماق الوُجْدان، وتَسْبِقُ الأيْدي بالتَّصْفيق له قَبلَ أن تَنْبِس به شَفَتاه. أما خُصومُه - إن كان له خُصومٌ - فَغايةُ ما قالوه عَمّا نُسَمِّيه سِحْرًا: «بَراعَةٌ»، فما من شَكٍّ في أن سِحْرَه يَرْقَى على أفْهام الكَثيرين. عَرَفْتُه منذ أنْ كان أمينًا بمتحف اللُّوڤْر إلى أن تَقَلَّدَ «سَيْفَ أكاديميَّة الخالدين» بپاريس، فلَمْ تَزِدْه رِفْعَةُ مَنْزِلَتِه إلاّ تَواضُعًا ودَماثَةً وقُرْبًا من قُلوبِ عارِفيه.



وإذا كان لرينيه ويج حين يَقِفُ مُحاضِرًا القُدْرَةُ على أن يُؤجِّجَ النَّشْوَةَ في فِكْرِ مُسْتَمِعيهِ، فإنه يَعْرِفُ كيف يُثيرُ اهْتِمامَهم ويَسْبحُ بِهِم خارِجَ حُدودِ مَوْضوعِهِ الأصْلي عَبْرَ الأفْكارِ الفَلْسفيَّةِ والأدَبيَّةِ والعِلْمية والتاريخيَّة التي تُغْني مَعارِفهم وتُزيدُهم قُدْرة على اسْتيعاب المَسْألَة الجَمالِيةِ التي يُناقِشُها. فإذا كانَ الفَنّانُ يَرْسِمُ اللَّوْحَةَ وهي أولى الخُطوات في هذا المَيْدانِ، والنّاقِدُ يَنْتقِدُها مَدْحًا أو ذَمًا، فإن مؤرِّخَ الفنِّ الثقة يأتي في نَزاهَةٍ تامَّةٍ وحيادٍ مُطْلَق كي يُضْفي الأهَمِّيَّةَ التّاريخيَّةَ على العَمَلِ الفَنّي، كَما يُحَلِّلُ تأثيرَ الأساتِذَة القُدامَى والمُحْدَثين في حيادٍ مُطْلَق. ومَهْما كانت العَقَباتُ التي تُصادِفُ مُؤرِّخُ الفن في مُحاوَلاتِهِ فهو لا بُدَّ وأن يَلْتَقي بـ«الرُّوح». وهنا يَنْبغي أن تَتَوافَرَ في هذا المُؤرِّخ كي يُؤدّي رِسالَتَه على أكْمَلِ وَجْهٍ صِفات عالِمِ النَّفْس الذي تَمَكَّن من اسْتيعاب طبيعة الفَنِّ عن طريق خِبْرَتِهِ بالتَّجانُس بين الفَنِّ وعُلومِ النَّفْسِ والجِنْسِ وَوَظائفِ الأعْضاء، بَلْ والأحْلام والحُبّ والتَّصَوُّف وجَوْلاتٍ واسِعَةٍ حَوْلَ الزَّمان والمَكان، كَيْ يُحَدِّدَ الدَّوافِعَ النَّفْسيّة التي أدَّتْ بالفَنّانِ إلى أن يَرْسِمَ ما رَسَمه أو يَنْحِتَ ما نَحَتَه، وبهذا يُساعِدُ المُتأمِّلَ المَفْتونَ على أن يَكْتَشِفَ بَيْنا هو يَتَطلَّعُ إلى العَمَل الفَني الحالة الوُجْدانيّة التي كان يُعَنيها الفَنّان وهو يُعِدُّ لنا إنْجازَه الفَنّي. وبهذا أيْضًا تَسْري في الموسيقى والشِّعر والرَّقص تلك الوَثْبَةُ الخَلّاقَةُ الَّتي تَرْقى بِنا صَوْبَ القِمَم، وتُحيطُنا بالتأمُّل الأليفِ الذي يَفْتَحُ لِلْفكْر والقَلْب أبْواب مَعْبَدِ الجَمالِ، وهذا هو ما فَعَلَه بالضَّبْطِ مُؤرِّخ الفنِّ الفيلسوفُ رينيه ويجْ.

***

أمّا رينيه ويجْ الإنْسانُ فيكْفي أنْ أؤكِّدَ - أنّه إلى جانِب عِلْمِه الغَزير المُتَدَفِّقِ وقُدْراتِه الإبْداعيَّة المُبتكَرَة، وإحْساسِهِ المُرْهَفِ بكلِّ هَمْسَةِ جَمال، وإدْراكه العَميقِ لِلرُّوحِ التي تُمْلي على الفَنّانِ ما يُقدِّمُ - إنَه إلى جانِبِ هذا كُلِّه إنْسانٌ سَخيّ في صِفاتِ الإنْسان فيه، فالَّذين يَعْرِفونه عن قُرْبٍ يَعرِفون أن رينيه ويجْ لمْ يَتَغيَّرْ مُنْذُ بَدَأ يَصْعَدُ سُلَّمَ المَجْدِ إلى أن بَلَغَ ذِرْوتَه، وإنَّما أخَذَ في تَواضُعِه وبَساطَتِه ونَزاهَتِه يَزْدادُ قُرْبًا إلى قُلوب عارِفيه، فإن سِحْرَ حَديثِه لَيْسَ هو وَحْدَه مَصْدَر نَجاحِه، وإنّما لأنّه في نَفْس الوَقْتِ كان يُقَدِّمُ دائِمًا إجاباتٍ لِتِلْكَ التَّساؤلات العَميقة التي يُثيرُها عَصْرُنا الحالي. ففي هَذا العَصْر، عَصْرِ الإنْسانِ المُوَجَّهِ والآلة المُوجَّهة والصَّاروخ المُوَجَّه، في هذا العَصْر الذي يواجهُ الإنْسانُ فيه بالتَّحدّي، بأنّ تَقَدُّمَ الآلَةِ يوشِكُ أن يَتَغلَّبَ على قُدْرَةِ الإنْسانِ الذِّهْنيَّة وهذا ما لا يُقِرُّهُ، فكلُّ ما يستطيعُه الطَّابَعُ الإنْسانيُّ لَنْ يَتَعدّى في رَأيِهِ سُرْعَةَ التَّنفيذِ حيث تُصْبِحُ ضَرورةُ التَّمييزِ بيْن «الكَمِّ» - وهو سِمَةُ الطَّابَعِ الآلي - وبين «الكَيْفِ» - وهو سِمَةُ الطَّابَع الإنساني - حَتْمِيَّةً أكْثر من أي وَقْتٍ مَضَى.

وإذا كان الفنان المصوِّر «بُرودون Prudon» قد وَصَفَ الفَنَّ خِلالَ القرنِ الثامنِ عشر بأنَّ «الفَنُّ هو الحُرِّيَّةُ نَفْسُها» فإن رينيه ويجْ قد أضافَ إليْها وَهَجًا جَديدًا في القَرْنِ العِشْرين حين قال: الفَنُّ والأخْلاقُ هُما مَعًا آخِرُ مَعْقِلٍ تَحْتَمي فيه القيَمُ البَشَريّة، فلا يَقْهَرها قطُّ قانونُ الحَتْميّة.



والفنُّ اليوم لا يَبْدو وَسْطَ ضَخامَةِ التّاريخ واحَةً مَليئةً بالهدوء والظِّلالِ ومَسْلاةً لَطيفَة، أَوْ شَريطًا جَميلاً تَتَزَيَّنُ بِه الحَياةُ، بل أَصْبَحَ نَشاطًا رَئيسيًا لِلْفِكْرِ، ولم يَعُدْ هَدَفُهُ مُحاكاةَ الطّبيعة على نَهْج الفنّان «زيوكْسيسْ» الإغْريقي الذي امْتَلأ سَعادَةً ونَشْوةً وهو يَرْقُبُ الطُّيورَ تَنْقُرُ عَناقيدَ العِنَبِ التي رَسَمها في لَوْحَتِه.

***



صورة رينيه ويغ وموقع عليها إهداء لكاتب هذا الكتاب.

هلْ تَذْكُرُ أيها الصَّديقُ الوَفيُّ والـمُعَلِّم القُدْوَة والإنسان النَبيل كَلِماتِ الأسْتاذ «پول ليون»، عندما انْطَلَق يُخاطِبُكَ يَوْمَ أنْ تَقلَّدْتَ سَيْفَ أكاديميّة الخالِدين في پاريس؟ إن هذا الصَّوْتَ العَميقَ في إيمانِهِ بِك لا تَزالُ أصْداؤه تَتَرَدَّدُ عَنْك، ولَوْلا ما أعْرِفُه عنْكَ من تَواضُعٍ يَصِلُ إلى حَدِّ الخَجَلِ في بعض الأحْيانِ لَكَرَّرْتُ لَكَ كلّ ما قالَه عَنْك يَوْمَها. أتَذْكُرُه عندما انْبَرَى يُخاطِبُك قائلاً: لقد انْطَلَقَتْ كَلِماتُك الْـمُجنّحة مُبَشِّرًا يَجوبُ العالَمَ لا تَعْتَرِضُكَ حُدود، وتَسْتَقْبِلُكَ عَواصِمُ العالَمِ القَديم والجَديد بِنَفْسِ التِّرْحابِ، فلَيْسَ حَديثُك هو الرّائعُ وَحْدَه، بل شَخْصُكَ كُلّه. فأنتَ تَتَمَتَّعُ بِمَوْهِبَةٍ تَسْحِرُ بِها النّاسَ مِنْ حَوْلِكَ، وحَديثُك عَطاءٌ سَماويّ يَتَقَبَّلُه الإنْسانُ كالإيمانِ دون مُناقَشَةٍ. يُصَفِّقُ لَكَ النّاسُ قبلَ أن تَتَحَرَّكَ شَفَتاكَ بِحَديث. أمّا خُصومُكَ - إن كان لَكَ خُصوم - فَيُطْلِقونَ على ما نَدْعوه نَحْنُ سِحْرًا وبَراعَةً ! ذلك أن سِحْرَكَ يَخْفَي على العُقولِ السُّوقيّة. فلقد مَنَحَكَ اللهُ تلك صِفاتٍ سِحْريّة، فأنْتَ تُضيءُ النُّفوسَ وتَغْرِسَ الحَقائقَ التي تَبُثُّ الْـمَواهِبَ وتُؤجِّجُ الحَياة، ومع ذلك فإن تَحْليقَكَ وَسْطَ السُّحُبِ لم يَجْعَلْك تَبْتَعِدَ عن الأرْض. تُرَى هَلْ تَرَكَ الأستاذُ پول ليون مَجالاً لِـحَديثٍ عن رينيه ويغ بَعْدَ هذه الكَلِماتِ العَذْبةِ؟

إني لأكْتَفي بهذه الكَلِماتِ خِتامًا لهذه التَّحيّةِ الْـمُتَواضِعَةِ للإنْسان عالي القَدْرِ الْـمُتَدفِّقِ بالعِلْمِ والذَّكاءِ والْـمَواهِبِ وشَفافيَةِ الرُّوحِ تَفيضُ بها في مَجالِ الثّقافَةِ والفِكْرِ والفُنونِ والأخْلاقِ رَحِمَه الله رَحْمَةً واسعة.

***

مَدْخَل



لِكُلِّ فَنَّانٍ، أو عالِمٍ، أو أديبٍ- أعْني لِكُلِّ ذي إبْداعٍ فِكْريٍّ أو فَنِّيٍّ عالَمٌ خاصٌّ به وَحْدَه، تُشكِّلُهُ أفْكارُه ورُؤاه، تُرَى أيّ عالَمٍ ساحرٍ غامِضٍ هذا الذي نَتأهَّبُ إلى وُلوجه مَعًا عَبْرَ صَفَحاتِ هذا الكتاب؟! وقَد تَتَشابَهُ عوالِمُ الـمُبْدِعين حَقيقَةً، ولَكِنَّها تَخْتَلِفُ بِقدْرِ ما تَخْتَلِفُ طَبائِعُهُمْ وإبْداعاتهم.. ومن هَؤُلاء الفنّانين الـمُتَميِّزين: «مارْك شاجال»... إنّه عالَمٌ خَياليٌّ مُتَحَرِّر من إسارِ الجاذبية الأرضيَّة يأوي بين سَماواتِه عُشّاقًا يَتَوارَونَ بَيْن باقات الزُّهور وهُمْ يَصْطَلون بلَهيبِ الحُبِّ والعِشْق الـمَحْموم.. عالَمٌ تَسْطَعُ أقْمارُه في هَجيرَةِ النَّهار وتَتَصاعَدُ فيه أنْغامٌ شَجيَّة من فيولينات البَقَرات العازِفات ذَواتِ التَّكوين الغَريب غيْرِ الـمَسْبوق، كَما تُغْرينا فيه نِساءٌ فاتِنات بِأوْضاعِهِن الـمُثيرَةِ، غَيْرَ أنّهن لا يَلْبَثْنَ أن يَتَحَوَّلْنَ فَجْأة إلى ديوكٍ ذواتِ أعْرافٍ مُنْتَصِبَةٍ عَجيبَةٍ بَرّاقَةِ الرِّيش زاهيَةِ الألْوان! عالَمٌ تَتَواشَجُ فيه السُّحُب وتَتَكاثَفُ، وتُدَوِّمُ الرِّياحُ بألْوانِها الكابيَة فَوْقَ مُدُنِه وقُراه الـمُعْتِمة موحيَةً بِثِقَلِ ما تَحْمِلُه من غُبارٍ مُتَراكِم يُمَوِّهُ الشُّخوصَ والعَناصِر فَتَبْدو وكَأنَّها تَتَدارَى بِغِلالَةٍ من أسْتار الغَيْب.. عالَمٌ تَحْكُمُهُ الحوريَّات الخَيِّرات و يَحْتَشِدُ بالحَيَوانات الـمُهَجَّنَة وبالدّوائِرِ الـمُلوَّنة البَرّاقَة التي تَتَناثَرُ هُنا وهُناك في كُلِّ رُكْنٍ وَزاويَة..

ذلك هو عالَمُ الـمُصوِّر الشّاعر الحالِم مارْك شاجال الذي اسْتَلْهَمه مِنْ عالَمِ الأساطير القديمة التي طبعَتْ أثَرَها على ذاكِرَتِه مُنْذُ زَمانِ طُفولَتِه الـمُبَكِّرَة في بَلْدَتِهِ الرِّيفيَّة الرُّوسيَّة «ڤتيپْسك» فَخلَّفَتْ في نَفْسِه رَهافَةَ حِسٍّ ورِقَّةً وحَنانًا طَبَعَت نَفْسَه علَى التَّشَوُّق الدّائم إلى التَّواصُلِ معَ البَشَر وبَثِّ مَشاعِرِ الأُلْفَة فيمَنْ يُشارِكونَه الحياة. ولقد ابْتَكَر شاجال هَجائِنَ حَيَوانيَّةً ساحِرَةً فَتَنَتْ ألْبابَ مُشاهِديه، ولعَلّ فَنّانًا آخَرَ غَيْرَه لم يُمارِسْ التَّصْوير يَذوبُ في غِمارِها، وفي الوَقْت نَفْسه قَلَّ أن يَرْضَى رِضاءً كامِلاً عَمّا تُصَوِّرُه فُرْشاتُهُ.. فَنَراه إذا أقْبَلَ علي عَمَلِه، يَتَحَسَّسُ أوَّلاً سَطْحَ اللَّوْحة التي يَرْسُمُ عَلَيْها، ثم يُعيدُ التَّصْوير مَرَّةً بعدَ أخْرى إلى أن يَتيَقَّنَ تَمامًا منْ أنّه قد أضْفَى على لَوْحَتِهِ أقْصَي ما بِوُسْعِه من فنٍّ وذَوْقٍ وجَمال. وهو بطَبْعِه لا يَميلُ إلى تَصْوير العُنْف، ويَبْغَضُ القوَّة الغاشِمَة وما تَنْطوي عَلَيْه من أنانيةٍ وغَباء؛ ولذلك فَعَلى حين كانَ الفَنّانُ الفَرَنْسي شارْدانْ يوصي فَنّاني عَصْرِه بِتَوَخّي النُّعومة في التَّصوير، كان شاجالُ يَنْشُدُ الرِّقَّةَ والـمَوَدَّة والـمَحَبَّة، ومِنْ ثَمَّ كانَ سَعْيُهُ الدَّؤوبُ لإضْفاءِ العَفْويَّةِ والتِّلْقائيَّة علي تَكْويناتِه الفَنِّيَّة، الأمْرُ الذي مَنَحَها رَوْعَةً وجاذِبيَّةً ورَهافةً، بَلْ وخُصوصيَّةً مُمَيِّزَةً راقيَة.

وكان شاجالُ يَرْسُمُ علي الحَجَر بنفْسِ النُّعومَة والانْسيابيَّة اللَّتَيْنِ يَرْسُمُ بِهِما على قُماشِ اللَّوْحَة، فلا يَضَعُ تَخْطيطًا نِهائيًا أو قاطِعًا





لِـما يُصَوِّر؛ ذلك أنّ ذاكِرَتَه كانَتْ زاخِرَةً بالكَثيرِ مما يَنْوي الإفْصاحَ عَنْه، وفي ذِهْنِه وَفْرَةٌ من التَّجَلِّيات التي تَكْشِفُ الطَّريقَ أمامَه لِتَحْقيق ما يَعْتَمِلُ في مُخَيِّلَتِه مِنْ أجْلِ إسْعاد مُشاهِدي أعْمالِه واجْتِذابِهم.. ومن هُنا كان انْدِفاعُنا إلى التَّعَلُّق بِفَنِّه، وكذلك إلى الارْتباطِ به كإنْسانٍ مُبْدِعٍ طوباويِّ التَّفْكيرِ جَمُوحِ الخَيال!

ويَطيبُ لي هنا أن أسْتَعيدَ إحْدَى العِبارات الـمُؤَثِّرَة التي كان شاجال لا يَفْتأ يُرَدِّدُها الفَينة بعدَ الفَيْنَة شارِحًا بِها فَلْسَفَتَهُ الفَنيَّة، حيث يَقول: «إنّه لا مَناصَ مِنْ تَضافُرِ اللَّونِ مع الرَّسْم في التَّصْويرِ كَما تَتَمازَجُ الكَلِماتُ باللَّحْنِ في العُروض الأوبراليَّة، أو كشَأنِ ضَوْءِ الشَّمسِ حينَ يَنْسَرِبُ إلى بُستان الزُّهور».

وفي هذا الكِتابِ أضَعُ بين يَدَيْك- عَزيزي الـمُثَقَّف العَربي - جُهْدًا بَذَلْتُه عن طيب خاطر لتَصِلَ عَبْقَريَّة شاجال إلى الـمُثَقَّف العَربي الـمُتفَتّح لَعلّه يُشاطِرُني الإعْجاب به. فأنا عاشِقٌ من عُشَّاق شاجال الـمَفْتونينَ بِه فنّانًا وإنْسانًا، وكان مِنْ حُسْنِ حَظّي أن الْتَقيْتُهُ حين كان يَنْزِلُ بباريس، كما زُرْتُه في دارِه ومرسَمِه بمدينة «ڤانْس» جَنوبيّ فَرنْسا، أثْناء فَتْرة تَوَلِّي شؤون وزارة الثقافة في عِقْدَي الخَمْسينيات والسِّتينيَّات من القَرْن الـمُنْصَرِم، فتَوَطَّدَتْ عَلاقَتُنا، ولا سيَّما بَعْدَ أن اسْتَجابَ إلى رَجائي بإعارَة وزارة الثقافة المصرية مُسْتَنْسَخات تَصْميماتِه الرَّائِعة لخَلْفيَّاتِ مشاهدِ وأزياءِ باليه « دافْنس وكْلُويه» حينَ عَزَمْتُ علي عَرْضِ هذا الباليه فَوْقَ مسرح دار الأوبرا في عام ١٩٦٩، وذلك بمناسبةِ العيدِ الألْفيّ لمدينةِ القاهرة.

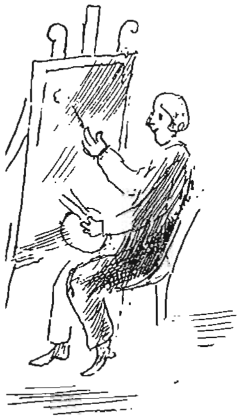
لذلك فأنْتَ لَنْ تُطالِعَ في هذا الكتاب- قارئي العَزيز- إلا خَفَقات قَلْب مُتَوَلِّه بتصاوير شاجال شَأن وَلَعي مُنْذُ صِباي بموسيقي «ريتْشارْد ڤاجْنر»، ولَنْ تَجِدَ فيه أيَّ نَقْدٍ لفَنِّهِ أو شَخْصِه إلا لِـمامًا. وغايَةُ ما أرْجو أنْ أكون قَد وُفِّقْتُ في نَقْل شُعوري إلَيْك عَساك تُشاطِرني إعْجابي بهذا الفَنَّانِ الـمُتَفَرِّد.. وأنا واثِقٌ أنّكَ لنْ تَفْرغَ من مُطالَعَةِ كِتابي هذا إلا وقَدِ امْتَلأتْ نَفسُكَ مِثْلي بِعِشْقِ شاجال وعَوالـمِه الفاتِنَة وألاعيبه العَجيبة الـمُحيِّرَة.

وختامًا، تبقى كلمة واجبة، أرى لزامًا عليَّ أن أورِدَها هاهنا حتى أسدّ المنافذ على أقوال المتقوّلين وافتراءات المفترين من ذوي النفوس المريضة..

فمن المعروف أن الفنان «مارك شاجال» كان يهوديَّ العقيدة، حَسيديَّ المذهب، غير أنه لم يُعرف عنه قَطُّ تعصّبه للصهيونية أو دولة إسرائيل. صحيحٌ أنه نفّذ بعض التصميمات الفنّية في الكنيست الإسرائيلي ومستشفى معبد «الهاداتساه» بالقدس، غير أن صنيعه هذا ينصبّ في إطار الفن وليس في إطار الولاء للصهيونية البغيضة!.. ومن ثَمَّ أقرّ أنني لم أُقْدِم على كتابة مؤلَّفي هذا إلا بعد أن استوثقتُ من نوازع «شاجال» وتوجّهاته، ولم أؤلّفه إلا إعجابًا بفنه السوريالي المتفرّد لا أكثر ولا أقل.. وأنا أحد الذين حاربوا الصهاينة في حرب فلسطين خلال عامى ١٩٤٨، ١٩٤٩ ولا أزال إلى اليوم مؤيدًا بكل قوايَ لحق الفلسطينين، وشاجبًا تصرّفات إسرائيل وأذنابها الصهاينة تجاه هذا الشعب الأعزل.

ثروت عكاشه

مع شاجال



أتاح لي الصديق والمعلم «رينيه ويج» - عضو الأكاديمية الفرنسية، وأستاذ سيكولوجية الفن بالكوليج ده فرانس - تحقيقَ ما أبْغي، فالتقيتُهُ شخصيًا للمرة الأولى على مأدبة عشاء بمنزل هذا الصديق الكريم. وتلت هذه لقاءات أخرى حينما كان ينزل باريس، كما زرتُهُ لآخر مرة في داره ومرسمه بمدينة «ڤانْس» في جنوب فرنسا، فتوثقت بيننا أواصر التعارف مُنْذئِذٍ.

وقد لفت نظري في باريس أن ربات البيوت عندما يدعين ضيوفًا إلى بيوتهنّ لتناول العشاء، يحرصنَ على أن يستضفنَ زائرًا مرموقًا مُتَحدِّثًا. وعلى قَدْر ما تكون منزلة هذا المتحدِّث، يكون قَدْر الوجبة إعدادًا وتصنيفًا وتلوينًا. ومع أن تناول هذه الوجبات في حقيقة الأمر لا يستوعب وقتًا طويلاً، إلا أنها تمتد عادةً إلى فترة متأخرة بما يدور فيها من أحاديث متبادَلة، فإذا الحوار يغلب الرغبة في الطعام. وقد يتضاءل فيها عدد أصناف الطعام، إلا أنها تحفل بشتى صنوف الحديث الذي يجري فيها عامرًا بالسخرية الپاريسية اللاذعة، حيث ينطلق فيه المتحدثون دون قيد، غير ملقين بالاً لمن يتناولونهم من الشخصيات بغمزاتهم، فإذا هذا الجوّ الـمَرِح يسود الحضور جملةً وتفصيلاً.. فالپاريسي الحق ـ كما يقول « ألفونس كار» - هو الذي تَنِمّ عنه خفة ظله التي تَسْري في عروقه مثلما تسري الصحة والعافية في عروق الإنسان السليم.

وخلال تلك المأدبة، عَنَّ لي أن أستزيد «شاجال» شيئًا عن الفلسفة التي كانت وراء تصويره لسقف أوپرا پاريس، فمضى يكشف لي عن أن نظرته إلى لوحة السقف لم تكن باعتبارها وحدة زخرفية فحَسْب، بل كانت نظرةً موضوعيةً مستقلةً، شأنها شأن أية لوحة مكتملة أنجزها.. كما شاء أن تكون مناظر السقف على غرار مناظر الأوپرا والباليه قيمةً وأهميةً، مع حرصٍ بالغ على أن يكون ثمة ترابط بين الصور الرمزية للأوپرات والباليهات، وبين مناظر معالم مدينة پاريس؛ فلقد كانت ثمة مصاعب - فيما سبق - تَعْرِض للفنان عند تصوير الزخارف باروكية الطراز التي تترامى على علوٍّ شاهق، إذ كان عليه أن يوهِم المشاهد بأن ثمة حركة تصاعدية لا يبلغ مداها الطرف، ولكنه آثَرَ أن يطرح هذا الأسلوب إلى ربط بصر المشاهد بالتكوينات المصوَّرة على السقف مع إشاعة إضاءة غامرة.

وفي لقاء آخر - بعد أن كنتُ قد شاهدتُ باليه «دافنس وكلويه» للموسيقي الشهير «موريس راڤل» ولوحات المناظر الخمس التي صَوَّرَها «مارك شاجال» لتنسدل مع بدء كل فصل من فصوله، والتي وجدتُها تضيف جديدًا إلى موسيقى «راڤل» - كنتُ قد فُتِنْتُ بهذا الإنجاز الفني المتكامل الذي يشبع الروح بانطلاقاته الخفّاقة، إذ تتخلله

اللوحة ٦. "انشقاق البحر الاحمر" النبى موسى يهرب من فرعون.



هَدْآت السكون، ثم لا تلبث أن تعود صاخبةً مائجةً.. فموسيقى «راڤل» مع ما تنطوي عليه من رقة الإيحاءات والرَّجَفات، هي عالَـمٌ في الموسيقي متكامل، يَخْطَى منه كل مُشاهد برؤيته الموسيقية الخاصة، وهو ما أحسستُهُ قبلُ وأنا أعِدُّ العُدَّة لرسالة الدكتوراه التكميلية بجامعة پاريس عام ١٩٦٢ عن «أثر المصوِّرين الانطباعيين الفَرنسيِّين في موسيقي "موريس راڤل و " كلود ديبوسي " أقول إن هذه الموسيقى كانت تتحدى محاولة أي فنان يرغب في أن يفسّرها تفسيرًا تشكيليًا، إلى أن جاء «شاجال» فأدخل على ستائر مناظره المنبسطة لونًا من التصوير الرقيق الرهيف الذي يتألق مع المؤثرات الضوئية، فيُخَيَّل للمرء كأنَّ ثمة ضوءًا ينبعث من ثنايا اللوحات ويُكْسِبُها تألّقًا وإشراقًا في الظلام السائد، فتنكشف معه الشُّخوص المرسومة وكأنها تَثِب من مواقعها لتشارك الشخوص المتحرّكة على المسرح من الراقصين والراقصات!

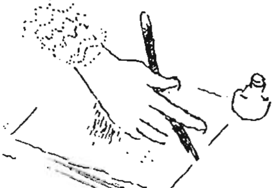
وقد دفعني إعجابي الشديد بما شاهدتُ من جمالٍ آسِرٍ إلى أن أستوضح الفنان «شاجال» عن سر انجذابه إلى فن الباليه الذي أسهم فيه بتشكيل مناظر وأزياء عملَيْن شامخَيْن من قبل هما « أليكو » لـ «تشايكوڤسكي» و «طائر النار» لـ «ستراڤنسكي» فمضى يقول في هِزَّة المصوِّر ونشوة العازف:

«لقد كنتُ دومًا أرى في الباليه نبضاتٍ خَفّاقَةً، وبحرًا يعلو ويهبط مدًا وجَزْرًا وهو يحتضن الراقصين والراقصات، فإذا أنا مدفوع إلى استنباط تكوينات تشكيلية خاصة تتفق والعزف الموسيقيّ الميلوديّ»

فالتصوير عنده إذًا أشبه ما يكون بالموسيقي.. كل لمسة فرشاة فيه كأنها اختلاجة قَوْس على كمان، تستوحي في عزفها ما تمليه عليها الذكريات. ثم هو دائم السعي إلى أن يحقق عرضًا شاملاً لا حاجز فيه بين الإطار والحركة، أو بين المناظر الثابتة وأزياء الراقصين والراقصات، أو بين العناصر الموسيقية والعناصر التشكيلية، فرداء الرقص في نظره ليس


اللوحة ٧. كارْمن. ١٩٦٧. ليتوجراف ٢٣,٥ × ٣٥.

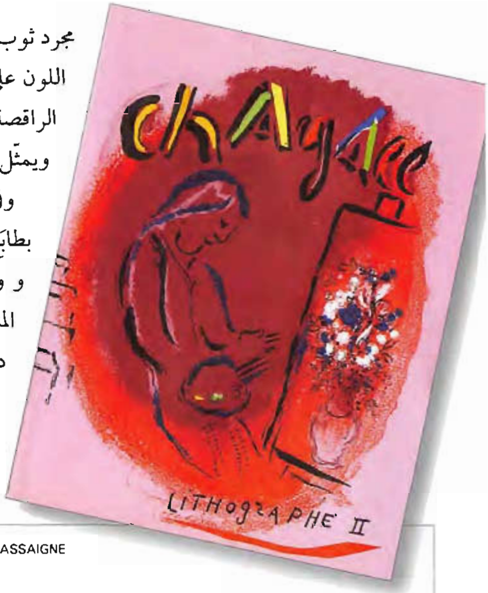

اللوحة ٨. الأمومة، ١٩٥٤. ليتوجراف.

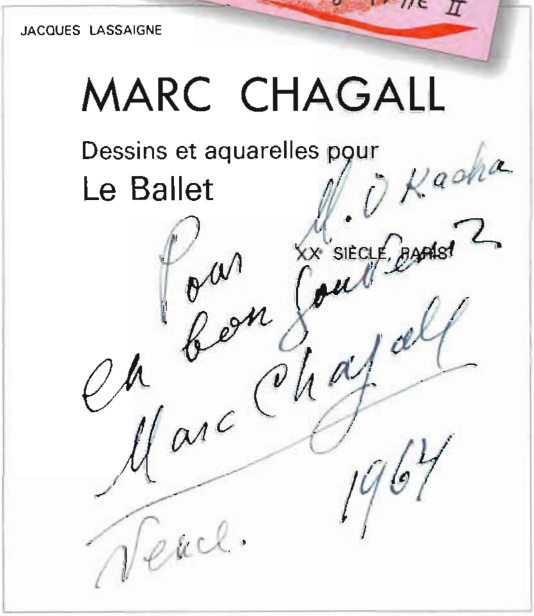


مجرد ثوب، بل هو عنصر أساسي يشارك الراقص أو الراقصة فيما يؤدّيانه، كما يُشيع اللون على جسد الراقص مثلما تحدِّد الخطوط هيكله؛ بمعني أن يحمل الراقص أو الراقصة فوق جسده عنصرًا أساسيًا يشارك الشخصية الراقصة أداءَ ما تؤدّيه، ويمثّل فوق جسده شخصيته وشمائله.

وفي الحق، إن «شاجال» كان محتدم الرغبة في صبغ لوحاته وثياب الرقص بطابَعٍ من النضارة والشباب المتألّق بما ينشره خلالها من لمسات حالمة مرحة و ومضات غموض سحري، فضلاً عن قدرته المذهلة على اختيار الألوان المنسجمة مع الأصوات، واكتشاف سر العلاقة بين اللون والنغم، وهو ما دفعني إلى أن أهمس في أذنه ذات ليلة قائلاً:

«إن لوحاتك قد ارتبطَتْ بموسيقي "راڤل" ارتباطًا عضويًا حتى لم يَعُدْ من الممكن فصل إحداهما عن الأخرى، وإن الاستماع إلى موسيقى باليه "دافنس وكلويه" دون التأمّل في لوحاتك لَيبدو في نظري حرمانًا لها من أحد عناصرها الرئيسية، بل أحسبكَ قد احتويتَ "راڤل" إلى الأبد في إسار لوحاتك.»





واتّصل بنا الحديث، فمضيتُ أعرب عن افتتاني بألوانه التي توشك أن تنطق وحدها، والتي تكاد الحِسِّيَّة فيها أن تطالعنا وقد تجلت منها.. فاستغرق في الضحك، وأيَّدَتْني قرينته «ڤالنتين» فيما ألمحتُ إليه. وهنا رأيتُ الفرصةَ سانحةً كي أقترح عليه ـ طالما أنه قادر على التحكم في ألوانه بمثل هذه الحِسِّيَّة الجيّاشَة - أن يرسم ديكورات مناظر أوپرا «تريستان وإيزولْدَه» لـ «ڤاجنر» متنبئًا له بأنها ستربط إلى الأبد بين حسية «ڤاجنر» الموسيقية المتجسّدة في هذه الأوپرا الخالدة، وبين حسّية ألوانه الدافئة الدافقة. وفي تردّد قال وهو يتطلع نحوي بعينيْه الزرقاويْن الصافيتيْن ووجهه الصَّبوح وبَشَرَته الغَضَّة وبذلته الزرقاء ورباط عنقه الأزرق:

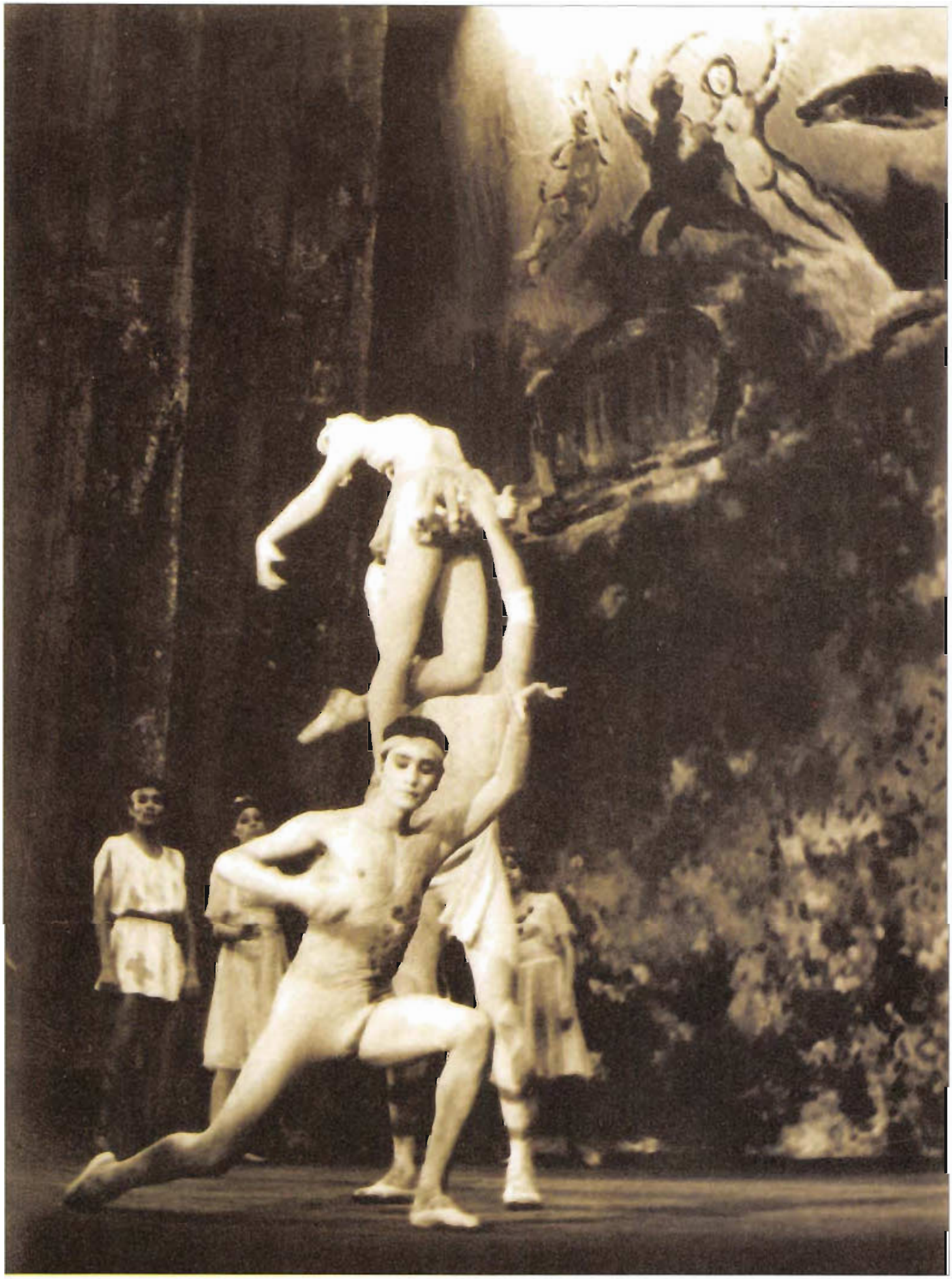
«عسى أن أستطيع النهوض بهذا العمل بعد أن أفرغ من رسوم أوپرا "الناي السحري" لـ "موزار" الذي أعُدُّهُ هبةً سخيةً من الله !»

وإذْ أَحَسَّ «شاجال» ما بي من افتتان بلوحات باليه «دافنس وكلويه» إذا هو يرسل إلـي في اليوم التالي كتابه «صور شاجال المطبوعة بطريقة الحفر على الحجر» وكذلك إحدى دراساته (مُسْتَنْسَخاتِهِ) المصوَّرة لباليه «دافنس وكلويه» المرسومة بالألوان المائية (الأكْوارِلْ) التي أعَدَّها لـمَشاهد هذا الباليه، وقد سَجَّل عليها إهداءً رقيقًا مَهَرَهُ بتوقيعه، فكانت لوحته تلك من أعزّ ما اقتنيتُ، والتي لا تَزالُ تُزين جدارَ مكتبي في داري بألَقِ ألْوانِها الـمُتَوَهِّجة الرّائِعة، واحتلتْ موضع الصدارة بين لوحات داري، ولا

اللوحة ٩. إهداء من الفنّان مارك شاجال على كتاب الليتوجراف. إلى د. ثروت عكاشة ١٩٦٤.

اللوحة ١٠. مَشْهدٌ خالدٌ من رواية الأديب اليوناني لونْجوس «دافْنِس وكْلويه» (القرن ٣ ق.م) هدية من الفنّان مارك شاجال إلى د. ثروت عكاشة ١٩٦٠ ليتوُجراف.


Marc Chagall
Epreuve d'artiste
Pour son Excellence
Le docteur Saroit Okacha
en bon souvenir
1965. Marc Chagall



تزال تثير في نفسي كلّما وجهتُ الطَّرْفَ إليها شوقًا حميمًا إلى تصاوير «شاجال» البهيجة، وتَزيد متعتي إذ يدور بمُخَيِّلَتي أنَّ رقصات المصمِّم «فوكين» تَصْحَبُها على أنغام «رافل» الآسِرَة، فتشكّل جميعها ذروةً سامقةً لتكامُل الفنون بعضها مع بعض.

وقد كانت لـ «شاجال» مع مصر لفتةٌ كريمةٌ إبان احتفالات وزارة الثقافة بالعيد الألفي لمدينة القاهرة عام ١٩٦٩ إذ كان فريق باليه أوبرا القاهرة يتدرب على تقديم باليه « دافنس وكلويه» تحت إشراف الراقص والمخرج الفرنسي العالمي «سيرچيه ليفار » الذي قَبِل بإيفاده إلينا مشكورًا الوزير الأديب «أندريه مالْرو» استجابةً لرغبتي، فطلبتُ إلى الفنان «شاجال» حينَ ذاكَ إذنًا باستنساخ مناظر الستائر الخمس لهذا الباليه، فضلاً عن تصميمات الأزياء، حرصًا مني على ألا يفوت النَّظَّارَة من مواطني مصر نشوة المتعة التي ذُقْتُها أنا في باريس عند مشاهدتي هذا الباليه، فبادر بتلبية طلبي - مشكورًا - كهدية دون مقابل! ومع إصراري على القيام بهذا الواجب، إذ هو يردني قائلاً: إذن فلتعدها هدية شاجال إلى الشعب المصري في عيد مدينة القاهرة الألفي. وهكذا عُرض الباليه في القاهرة في ظل لوحات ستائر «شاجال» الشهيرة وأزياء شخوصه المبتكرة التي لا شك كانت ذُخْرًا من ذخائر دار الأوبرا، إلى أن التهمها حريق غادر عام ١٩٧١ أتي على كل غالٍ ونفيس، وأحمد الله أنْ ألهمني المبادرة بسرعة إرسال أصول لوحات الستائر وأزياء الراقصين والراقصات إلى صاحبها الكريم دون تَلَكُّؤ، وإلا لذهبت هي الأخرى طُعْمَةً للنار!



اللوحة ١١. پورتريه شقيقته مارْياسْكا. لوحة زيْتية.



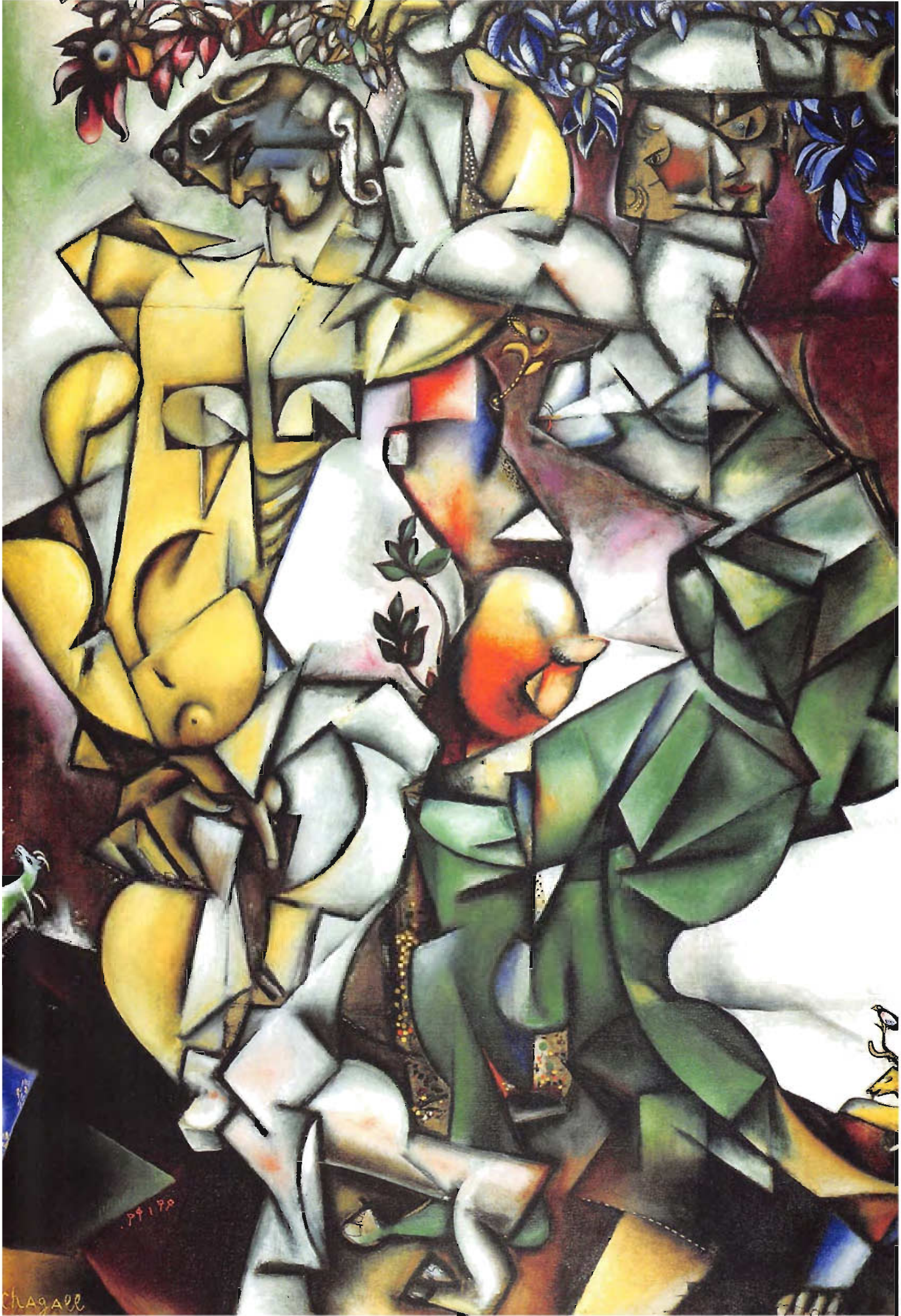
اللوحة ١٢. استعراضات السيرك.



اللوحة ١٣. باليه دافنس وكلويه . موسم ألفيَة القاهرة ١٩٦٩.



الصفحة التالية اللوحة ١٤. الإغراء (آدم وحواء). ١٩١٢. زيت على قماش. ١٦٠٫٥ × ١١٤ سم. متحف سانت لويس للفنون. الولايات المتحدة الأمريكية.


Chagall



الفصل الأول

شاجال

سيرته الإنسانية ومسيرته الفنية

كثيرة هي المؤلَّفات التي نُشِرت عن الفنّان «مارك شاجال» دارسةً أو ناقدةً، باسطةً لسيرة حياته أو مُعْتَنيةً بتقييم فنّه.. ومع هذه الكثرة العَدَدية، فإنني أخُصُّ بالذِّكْر منها دراسةً جامعةً شاملةً صَدَرتْ عام ١٩٥٧ عن الناقد الفني «فرانْز ميرْ Franz Meyer» والذي لم يكن أحد الـمولَعين بفن الـمُصوِّر «مارك شاجال» فحَسْب، بل كان أيضًا صِهْرَهُ الـمُقَرَّب، ومن هنا فقد أتاحَتْ له تلك الآصِرَة الـحَميمَة أن يؤلّف عن «شاجال» - إنسانًا وفنانًا - مَصادِرَ أصيلةً مَوْثوقًا بها. ولهذا فإن الـمَعْلومات التي ساقَها هذا النّاقد الفنّي كانت الـمَعينَ الثَّـرَّ الذي اغْتَرف منه كلُّ مَنْ تَعَرَّض من الدَّارسين الـمَعْنيِّين دون استثناء للتعرُّف على مسيرة حياته الـحافِلة.

وحينما نحاول استعراض مُنجزات هذا الفنان الـمُتفرّد، نجد أنفسنا مضطرّين إلى التوفيق بين صِفات مُتَضارِبة حتى يتَسَنَّى لنا الـخَوْض في أعماقها، فلقد تَـحَلَّى «شاجال» بقوّة الشَّكيمَة إلى جوار افْتِتانه بـ«الجمال» أينما وُجِد، كما اتّصف بدَهاءٍ مَشوبٍ بالتَّوَجُّس من كلِّ شيء، ودَليلُ ذلك أن هذا التَّوَجُّس قد تَبَدَّى مُنْذ مَوْلده بمدينة «ليوْزنو Liozno» أو (ليوزنا) بالقرب من «فِتَبِسْك» في «روسيا البيضاء» "بيلا روسيا" في ٧ من يوليه عام ١٨٨٧. ومن الطّريف أن «شاجال» كان يُشَكِّكُ في صِحَّة تاريخ مولده، مُشيرًا إلى أن ثمة تصرُّفًا قد اتّخذه أبوه لمعالجة هذا التاريخ الخاطئ في سجلات الأحوال المدنية ببلدته «فِتِبِسْك»!.حيث يقال إنه ولد في السادس من يوليو ولكن والده غيره ليكون ٧-٧-١٨٨٧ كنوع من التفاؤل بهذا التاريخ.

اللوحة ١٥. مارك شاجال. پورتريه.



***

وقد أدَّى «مارك شاجال» الشّاعر الحالِـم ذو الـمَظْهر الغريب غير المألوف، دَوْرَ الفنان الـمُتفرّد غريب الأطْوار، فبَدا وكأنه يعيش بين عالَـمَيْن مُتَبايِنَيْن، سواءٌ باعتبارِه يهوديا لا يؤمنُ بتحريم التصوير على نحْو ما تدعو إليه عقيدته الدّينية، أو بِوَصْفه روسيّا تجاوَزَ حدود الاعْتِداد بنفسه (**اللوحة ١٥**)، أوْ لكَوْنه ابنًا لوالديْن على حالٍ من الـمَسْغَبَة والعَيْش الرَّقيق، فلقد نَشأ في أحضان أسْرة مُعْوِزَة مُكَوَّنة من أب وأم وتسْعة أبناء وبنات كان «مارك» يَشْغَلُ دَوْرَ الابن

البِكْر فيها، فكان له أخٌ واحدٌ وسبْع شقيقات، فإذا سيرتُه الذاتية تَبْعُدُ كلَّ البُعْد عن أن تكون سيرةً عادية، وإذا هذه الظُّروف الـمُعَوِّقة هي ذاتها التي تدفعُ به إلى مَرْتَبَة نَجْمٍ لامعٍ في دنْيا الفنون، بعد أن خاضَ كفاحًا مَريرًا وإصْرارًا عَنيدًا في ظلِّ طموحٍ شديد.

وما من شك في أن نَشْأَتَهُ وأسْلوبَهُ قد شَكَّلا نَهْجَ مِشْوارِه الفنّي باعتبارِه شخصية خيالية النَّـزْعَة مُتعدّدة الرُّؤَى، ووَفيًا في الوقت نفسه لوَطَنِه، وما مِنْ شكٍّ أيضًا في أن رُسومَهُ ونَهْجَهُ لا يزالان مَـحَلَّ جَدَلٍ إلى اليوم. (اللوحتان ١٦، ١٧)

***

كان نصفُ سكان بلدة «ڤِتِبسْك» التي بها نَشَأ - تَضُمُّ ما يَـرْبو على خمسين ألف مواطِن من اليَهود، ويَقْطُنُ ساكنوها بيوتًا خشبيةً تُعرف باسم «شْتِتِل» أو «إزْبَه» كما تَنْطِقُ بشَتَّى سِماتِ الرِّيف ودلائل الفَقْر وشَظَف العَيْش. (اللوحة ١٨)

وإلى أم «مارك» النّابِـهة، «ڤيجيه - إيتا» يَرْجِعُ الفَضْل في الْتحاق ابْنها بالمدرسة الابتدائية، إذ قَصَدَت الـمَدْرَسَة الحكومية ببلدة «ڤِتِبسْك» بعد أن فَرَغ «مارك» الصَّغير من دراسته الأوّلية بالمدرسة اليهودية المحلّية، وذلك على الرغم من أنه كان مَحْظورًا على أبناء اليهود الالْتِحاق بمدارس الدّولة الرَّسْمية، إلا أن والدة «مارك» الـمِقْدامَة وُفِّقَتْ إلى رِشْوة مَسْئول المدرسة، فتَمَّ قَبولُه، وبهذا الإجراء يكون قد تَسَنَّى له الإفْلات من الـخِدْمات والـمَشاوير التي عادةً ما يُطالِبُهُ بها الأقارب والجيران على نحو ما جَرَتْ به التقاليد في تلك البلاد، فأتاحَتْ له هذه الفُرْصَة تحقيق رغْبته و وَلَعه بالـخُلوّ إلى نفسه. كما شَرَع في تَلَقِّي دروسٍ في الغناء والعَزْف على الكمان، وأهَمُّ من ذلك شأنًا كانت محاولته الـمُسْتَميتَة لإتْقان اللغة الرُّوسية التي يتحدّث بها عامَّةُ الشَّعْب بَدَلاً من لغة «اليِديش»[1] التي تتحدّثُ بها عَشيرتُهُ وقَوْمُهُ.. كما انْطَلَق نحو التَّواصُل والاختلاط بالطبقة البورجوازية التي تَظْفَرُ أمورُ الثّقافة والفنون لديها بالاهْتِمام والرّعاية، وهو أسلوب حياة لم يكن في استطاعة أبيه بائع أسماك الرِّنْجة توفيره له.



اللوحة ١٦. صورة فوتوغرافية لوالد مارك شاجال وأمه فيجا إيتا شاجال.

اللوحة ١٧. صورة فوتوغرافية تجمع أفراد أسرة شاجال في صِباه.



وكان الطريق الذي يَسْلُكُه الفَتَى «مارْك» في ذهابه وإيابه يوميًا تَـحُدُّهُ الأسوار الـمُتَداعيَة، والبُيوت الـخَشبيّة الـمُهْتَرِئة باليَة الطِّلاء، والتي تتناثَـرُ في فَضاءاتها الماشيةُ ودَواجنُ الطَّيْر سارحةً هنا وهناك.

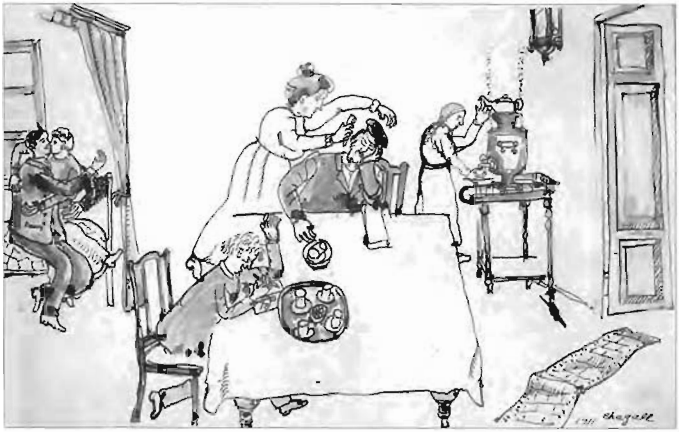
وقد طَغَتْ على خَياله أحْلامٌ لا تَنْفَدُ صارتْ فيها بعد تَوْأَمَ روحِهِ ومَلاذَه الأثير، وإذا هو بعد أن استوْعَب «سِفْر التكوين» (من الكتاب المقدّس) وهو في العاشرة من عُمْره، تَقودُهُ أحلامُهُ الـمُغْرِقَةُ في الخيال إلى شَطَطٍ، مُتَصَوِّرًا أن مثل هذا الكَوْن الفَسيح



اللوحة ١٨. مارك شاجال في صِباه وقد تَسلّق بيت الأسرة ليخلو إلى نفسه منخرطًا في خيالاته. ١٩١٧.

لا بد أن يكون مُزَوَّدًا بعَجَلَةِ خَلْقٍ ضَخْمةٍ جبّارةٍ تَضُخُّ أطْياف ألْوان قَوْس قُزَح، وتُشَكِّل الإنسانَ والطَّيرَ والحيوانَ والأرضَ والبِحارَ والأنهار، وإذا الكثيرُ من لوْحاته – فيما بعد – يدورُ حول الرَّبِّ والكَوْن والـخَليقَة والفِرْدَوْس. ومن بين هَلاوِس الصِّبا، تخيل «شاجال» مَلَكَيْن يقودان قُرْصَ الشَّمس صَوْب مَدارِها، ورَسَم أدناهما عنزتَيْن وطيورًا وأسْماكًا وشُخوصًا آدمية، مُعَبِّرًا عن جانب من أسطورة الـخَلْق التي لا تَنْفَكُّ تُدَوِّي في خياله.

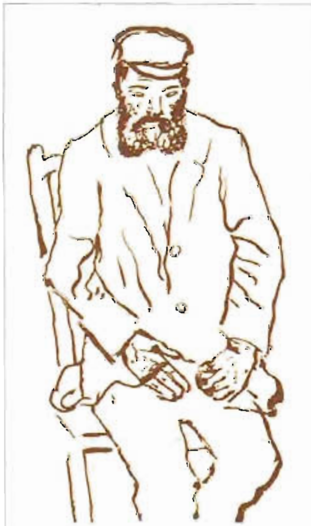
وعندما كان «مارك شاجال» في العاشرة من عُمْرِه، كان شأنُهُ شأنَ الآلافِ من الغِلْمان ممّن هُمْ على شاكِلَتِه في وطَنِه «روسيا البَيضاء» إذ لم يَكُنْ له سِوَى أخ واحد وسَبْع شقيقات، وأبٍ مهموم مُنْكَسِر، وأمٍّ ذكية مِقْدامة مَرِحَة.. وبينما كان الأبُ يُزاوِلُ مِهْنَةً مُرْهِقَةً تُـمْلي عليه تَوْزيع العديد من الأكْياس والزَّنابيل الثَّقيلة الـمُعبَّأة بسَمَك الرِّنْجَة على بائعي الأسْماك في أنحاء البلدة، كانت الأمُّ تبيعُ الدَّقيق واللِّفْت في حانوتِها الـمُتواضع بِبَلْدَة فْتبسك.



اللوحة ١٩. غرفة طعامنا. ١٩١١. قلم وحبر على ورق. ١٩ × ٢٢ سم المتحف القومي للفن الحديث. مركز چورچ پومپيدو. پاريس.

وما إنْ يُطِلِّ الغروب، حتى يجلس الأبُ والأمُّ إلى مائدة الطَّعام لتناوُل الشَّايِ الـمُعَدِّ في «السَّاموڤار» (وهو إناءٌ معدنيٌّ يُستَعْمَل في الأقاليم الباردة للحِفاظ على حَرارة مشروب الشَّاي)، على حين تُغَشِّي رائحةُ أفاويهِ الطَّهْي غُرفةَ الـمَعيشَة (**اللوحة ١٩**). وقد اعتادَ «مارك» الصَّبيُّ التَّسَلُّق إلى ما فوق سطح بيت الأسْرة كَيْ يُصْغي إلى نَعيق الغِرْبان، مُسْلِمًا لأحْلامه وخيالاته العِنان (**اللوحة ١٨**). وكانت كَتِفاه لفَرْطِ نَحافَتِهِ ضَيِّقَتَيْن، وشَعْرُهُ مُشَعَّثًا غيرَ مُصَفَّف، كما كان بسَليقَتِهِ مولَعًا بالغناء والرّقص والعَزْف على الكمان، ومُدْمِنًا الـهُروبَ صَوْبَ خيالاته التي يَحيكُها بنفسه، ويَنخرِطُ فيها إلى ما لا نهاية.. وكانت بلدة «ڤِتِبْسْك» الـمُتواضعة تضمّ في ذلك الزّمان إلى جوار سِتّين معبدًا يهوديًا ثلاثين كنيسة. جدير بالذكر أن منزل الأسرة الموجود في شارع بوكروفسكايا تحول الآن إلى متحف مارك شاجال. ويسجِّل «شاجال» ذكرياته في ظلِّ أبيه في كتابه الشائق «مسيرة حياتي» قائلاً:

«كانت عَيْنا أبي زَرْقاوَيْن، غير أن ظاهِر يَدَيْه كانَتا تَطْفَحان بالبُثور الـمُلْتهبة من فَرْط حِرْصه على أداء عمله بأمانة وإخلاص، وكذلك لغياب وسائل المحافظة على صحّة العُمّال آنَ ذاكَ. كما كان شديدَ الـمواظَبة على أداء الصّلاة، ويُؤْثِرُ دومًا الصَّمْتَ والاعْتزالَ، فنشأتُ على غِراره. ولطالما ساءلْتُ نفسي بشيء من الـحَيْرَة: أ تُراني سوف أظَلُّ طَوال حياتي مُلْتزمًا هذا النَّهج.. أقْعُدُ سانِدًا رأسي إلى الحائط، مُتَوَقِّعًا أن يُعْهَدَ إليَّ بنقل زَنابيل الرِّنْجَة بين آونَةٍ وأخرى؟ ولهذا كان يَطولُ تَطَلُّعي إعجابًا ببَشَرَة يَدَيّ الناعمتيْن مُتَحَسِّرًا، فلقد كنتُ دائمَ التَّوَجُّس والتفكير في المستقبل، رافضًا الالْتحاق بأيِّ مهنةٍ تَـحولُ بيني وبين التطلّع إلى السّماء ومُـحاوَرَة النجوم. أجَلْ.. كان هذا الهاجِسُ يكاد لا يفارِقُني، فلقد كنتُ دائبَ التطلُّع إلى وَجْه أبي الذي تَكْسوهُ على الدّوام مَسْحة من الـحُزْن العميق وافتقاد الأمل، وهو جالسٌ إلى جوار سِراجِهِ ذاوي الشُّعْلة وأنا مُنْخَرِطٌ في تيار أحْلامي وتَطَلُّعاتي، فلا ألْبَثُ أنْ ألْـمِس شاعرية الحياة وظُلْمة المستقبل مُتمثّلةً في عَيْنَيْ أبي الـحَزينتيْن وصَمْتِه



اللوحة ٢٠. شَشاز والدُ مارْك شاجال. ١٩٠٧. مداد هندى وحِبْر بُنّي داكن. ٢٢ × ١٨ سم . مجموعة خاصة. موسكو.

البَليغ وتسْليمه بقَدَرِه.. ومن هاتيْن العَينيْن كانت تنبثقُ أحلامي الـمُتْرعة بالخيال دون أن يَنْضُبَ لها مَعين ما ظَلَّ أبي جالسًا في سُكون شأنُهُ شأنَ بقرة وادِعة خَرْساء مَغْلولَة الحركة عديمة الحيلَة في رُكن من فِناء الدّار». (اللوحتان ٢٠ و ٢١).

ولَعَلَّ هذه الصورة القاتمة لحياة الفَتَى «مارك شاجال» في سِني يفاعَتِهِ هي التي دفعَتْهُ إلى السَّعْي للحصول على «تصريح الإقامة» الذي كان اليهود الرُّوس يحتاجونه حينَ ذاكَ للإقامة في عاصمة البلاد «سان بطرسبرج» ولقد سجن الفنان شاجال لمدة قصيرة نظرًا لمخالفته هذا القانون. وعلى الرغم من ذلك فما عَتَّمَ أنْ نال هو وصديقه «ڤيكتور ميكلر» هذا التصريح في شتاء عام ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ومن ثَمَّ انطلقا معًا إلى العاصمة. وبعد أن كان «شاجال» يَدْرُسُ الفنَّ بمدرسة الفنون الـمُتواضعة نِسْبيًا ببلدة «ڤِتْبِسْك» بمدرسة «يهودا - بن» للفنون، إذا هو يَغْدو طالبًا في الـمُوَيْداء من قلب روسيا الثقافي النّابض حيث غاصَ إلى أُذُنَيْهِ في النَّهْل من التعليم الفنّي الراقي المنْهَجي بمدرسة Society of Art Supporters (مجتمع المهتمين بالفن) ودرس على يد نيكولاي روريتش. وفي هذه المدرسة أيضًا تعرف على أفكار المسرح التجريبي وأعمال بعض الفنانين التجريبيين، مثل جاوجوين. وثمة پورتريه رَسَمه «شاجال» لشقيقته «مارْياسْكا» (اللوحة ٢٣) خلال زيارة قام بها لأسْرته عام ١٩٠٧ ليثْبِتَ لأفرادِها أنه قد صار بحقٍّ فنانًا واعدًا. ويُصَنَّف هذا الپورتريه ضِمْن أعماله الـمُبكَرة، حيث تبدو الطِّفلة مُضْطجعةً فوق أريكة وقد تَشابَكَتْ ساقاها واعتمرَتْ بالبيريه. ويَسْتَرْعينا أنه بالرغم من كَوْن أسرة «شاجال» يهوديةً مُتديِّنَة، إلا أنها لم تَـجِدْ بأسًا من أن تَخْضَعَ للتصوير الـمُحَرَّم في عقيدتها، إذ يَبْدو الپورتريه وكأنّه مُصَوَّرٌ بكاميرا التصوير الفوتوغرافي. ومع هذا، فلا يَسَعُنا إلا الإعجاب



اللوحة ٢١. والد شاجال يَسْتعدُّ لنقل براميل الرِّنجة. عن كتاب "سيرة حياتى لشاجال".



اللوحة ٢٢. الصَّبى برفْقة أمِّه. رسم كاريكاتوري. عن كتاب "سيرة حياتى لشاجال".



اللوحة ٢٣. پورتريه شقيقته مارياسْكا، ١٩٠٧. لوحة زيْتيَّة، ٢٧ × ٣٩ سم. مجموعة خاصة. كاراكاس.

بما خَلَّفَتْهُ الغَشاوَةُ التي خَلَّفَها هذا الفنان بين جَسَد الطِّفلة والدِّيكور الذي يُطَوِّقُها، الأمْرُ الذي يَكْشِفُ عن أثَر الدِّراسة الـمَنْهجية التي تَلَقَّاها الفَتَى «مارك» بالعاصِمة «بِتْروجْراد» وهذا ما يمكن أن يغْفر له بضْع هِنات في التفاصيل التي تَتَبَدَّى أكثر ما تتبدَّى في ساقَيْ «مازْياسْكا» وقَدَمَيْها.

وفي عامي (١٩٠٩ - ١٩١٠) ما لبث «مارك» أن ظَفِرَ بِمِنْحَة دراسية في مدرسة «زْفانْسيفا Zvantseva» للفُنون بالعاصِمَة التي كان يُشْرفُ عليها الفنان ذائعَ الصِّيت الفنان «ليون باكِسْت»[٢] الذي كان وقتذاك أحد عمالقة النهضة الجمالية وواسِطَة العِقْد بين روسيا والغرب في مجالات الفن، وأحد روَّاد المدرسة الرمزية [٣]، وكان له نفوذ وتأثير كبير على مارك شاجال إرتفع به إلى مصاف كبار المصورين. وما من شك في أن باكِسْت كان ذا أثر فعال على تلاميذه، وبخاصة على مارك شاجال. **(اللوحة ٢٥)**

ومن خلال «باكِسْت» اكتسبَ «شاجالُ» الحِسَّ الرَّهيفَ اللافِتَ للأنْظار، كما امتدّتْ تَطَلُّعاتُهُ إلى رُسوم المدرسة الفَرَنسية التي كانت تَنْشُرُها الصّحافة الرُّوسية نقلاً عن الحركة الفنّية بباريس، وبصفة خاصّة رسوم الفنان «هِنْري (أنْري) ماتيسْ» من حيث عناية هذا الفنان بِقَدِّ الإنسان وتشْكيلِهِ بعناية فائقة ونَشْوَةٍ مَـحْمومَة، كما أخَذَ عنه رَغْبَتَهُ الأثيرةَ الطاغيةَ في الإيحاء بازْدِواج الـمَعْنَى والإيعاز باللَّبْس فيما يَقْصِدُهُ بتقنيته

اللوحة ٢٤. موكب زفاف بِبَلْدَة ڤِتْبِسْك، ١٩٠٩. لوحة زيتية، ٦٨ × ٩٧ سم. مجموعة بوزليه الخاصة. زيورخ.



الفنية التي كانت في واقع الأمر طَرِيقًا وَسَطًا بين التَّمَسُّك الـمُفْرِط بالشَّكْليات و«الفن السّاذَج» والرمزية والـمَجازية، أسْوَةً بمَثَلِهِ الأعلى آنَ ذاكَ الفنَّان «پولْ جوجان» الذي كَشَفَ برسومه الـجَذَّابة وألْوانه الـخَلابة عن حياة الفِطْرَة التي كان يَعيشُها سكّان «جُزُر تاهيتي» بالأمْواه الجنوبية من المحيط الهادئ.

وتنتمي لَوْحَتُهُ الـمُبتكَرة «موكب الزّفاف الرُّوسي» إلى فن تصوير «الـمَشاهِد اليومية الجَماعية» لأفراد الشَّعب وهُم يَعْمَلونَ أو يَلْهون داخلَ بيوتِهم أو خارجَها، كما تُعْرِبُ عن تطوُّرٍ واعدٍ لمسيرة «مارك شاجال» الفنّية. والرَّاجح أن مشهد الزّفاف في أحد طُرُق «ڤِتِبسْك» كان يعكسُ بدايةَ طَوْرٍ جديدٍ في مشوار حياته الفنّية، حيث نَشْهَدُ عازفَ الكَمان يَتَصَدَّرُ مَوْكبَ الزَّفاف وإلى جواره عازفُ آلة «القانون الـمَحْمول» الـمُعَلّقة فوق صَدْره، ومن ورائهما يَـخْطُرُ العَروسان في ثياب الزِّفاف، على حين يتوقّف المارّة في الطريق ليُمْتِعوا أنظارَهم بمَشْهَد العُرْس الـمُبْهِج، أو ربَّما إشْباعًا لفُضولهم!

وخلال إقامة شاجال بمدينة سان بطرسبرج (١٩٠٧-١٩١٠) تعرض لمحاولة تنصره على يد أستاذه الفنان ليو باكِسْت الذي هجر عقيدته اليهودية واعتنق المسيحية عن إقتناع خلال عام ١٩٠٣[٤]، وترءاى له أن يجتذب تلميذه الأثير مارك شاجال إلى العقيدة المسيحية. وكان من بين زملائه في مدرسة الفنون التي يتلقي العلم فيها راقص الباليه المشهور «نيجينسكي» و«الكونتيسة أوبوليسكايا».

ويحار المرء عندما يعرف أن شاجال كان يتحلى في أصبع سبابته اليسرى بخاتم يحمل شعار «نجمة داود» دون أن يفطن باكِسْت إلى ذلك!، إلا أنه في نهاية المطاف لم يخضع لهذا الإغراء، وظل متمسكًا بعقيدته اليهودية.

***

ومن السِّمات الـمُمَيِّزَة لـ «شاجال» أنه كانت تَتَلَبَّسُهُ على الدَّوام شخصية «الرَّاوي» وطبيعته، فإذا قَصَصُهُ يتطوّر في سَلاسَةٍ لينتقلَ من الخاص إلى العام. وتَكْشِفُ لَوْحاتُهُ التي رَسَمَها في «ڤِتِبسك» عن مناظر حُبْلَى بالتَّكْوينات الفنّية الجذّابة، ثم باتَتْ تَوَفِّرُ الانْطِباع بِحَيويّة نَبْضِها.. وبمعنًى آخر: كانت تُسَجِّل «لحظةً» من لحظات الحياة. وأخيرًا، كانت مهارة هذا «الرَّاوي» الكُفْء حين يَبُثُّ الغِبْطَة أو الانْتِشاء، حُزْنًا أو فَرَحًا، سُرْعان ما يُـحِسُّ بها الـمُسْتَمِع إليه والـمُشاهِد، مما يَنِمُّ عن راوٍ أصيل يُـجيدُ تَوْظيف العناصر التصويرية في سبيل تشكيل باقة جمالية مُتناغمة. وهو لم يتنازلْ قَطُّ عن تلك الـمَلَكات التي وَهَبَهُ اللـهُ إياها، أوْ عندما يَرْسُمُ الحيوانات - وادِعَةً كانتْ أو مُتَوَحِّشَةً - أو حينما تقعُ أنظارُنا على الموسيقيِّين والـحوريات الرّاقصات والزُّهور النَّاضِرَة تَهُوِّمُ في أرْجاء الفضاء وتُحلِّق فوق العمائر ودور السُّكْنَى، والأزهار الـمُتَعانِقَة تَنْشُرُ شَذاها في الزّوايا والأركان.

ولم تذهبْ أيامُ العطف والحنان التي حَظيَ بها «شاجال» في صِباهُ أدْراجَ الرّياح، بل ظلّ مُحتفظًا ببَصْمَتِها على مَدَى حياته، في نفس الوقت الذي ابتكر فيه أسلوبًا فنيًا حديثًا



اللوحة ٢٥. الفنان «ليون باكِسْت» أستاذ شاجال.

اللوحة ٢٦. المرأة العجوز مع الكرة من الغزل، ١٩٠٦. زيت وجواش والفحم على الورق المقوى، ٦٧،٥ × ٥٠ سم. معرض تريتياكوف. موسكو. روسيا.



لـملْءِ الفراغ الفني الحادث يَسْبقُ ما هو مُتَداوَل بالفعل. ولا يلبثُ هذا الشّاعرُ الـمُصَوِّر الـمُنْطَوي على نفسه أن يَغْدوَ أغْزَرَ حَيويةً وانْتشاءً بفَرْحة الحياة الـمُتَهَلِّلَة، وكذا بالـحُرِّية التي كانت تَلوحُ في الأُفُق آنَ ذاكَ، فها هو ذا زَمَنُ العُشّاق الـمُحَلِّقين وعَصْرُ الأحلام الواعِدَة يَهِلّان، ولم يَتَبَقَّ من واقِعيته سِوَى انطباعاته الإنسانية التي باتَتْ مَـجْلوَّةً واضِحَةً للعيانِ بديلاً عن سُكْنَى الدُّور الريفية المتواضِعة التي ما لبثتْ أن استُبدلت بمَساكِن تُـرَفْرِفُ عليها آياتُ الرِّضا، وفَضاءٍ تُدَوِّمُ في ساحَته اللانهائية مَوْجاتٌ دائريةٌ مُشَكَّلَةٌ من ألوانٍ أشدَّ نَصاعَةً وإشْراقًا، كما آنَ الوقتُ كي يُسَجِّلَ «شاجالُ» تصاويرَهُ وهي تَرْتَعُ بألوانه الـمُبْهِجَة، فتتّجِه أفكارُهُ نحو تشكيل عالَـمِهِ الخاصِّ الجديد، حيث تَغْمُرُ لَوْحاتِهِ مُسَطَّحاتٌ تَتَأَوَّدُ عَبْرَها تيهًا ودَلالاً. ولم يَكُنْ «شاجالُ» يشعرُ بالرِّضا أو الارتياح في قَرارَة نَفْسِه وهو يَتَصَدَّى لطلائع حركة التَّجريد الهندسي التي انْطَلَقَتْ آنَ ذاكَ بين صُفوف الـمُصورين والأكاديميِّين، تحملُ تعبيراتٍ مُرْتَـجلَةً غيرِ ذات وَحْدة أو موضوع يَعْتَلِجُ في النفس أو يَعْتَمِلُ في الفُؤاد، تَـجْمَعُ ما يتوفَّر للفنان من عناصر تشكيلية تجريدية دون الْتزامٍ بشيءٍ ما، ومُراعًى فيها ما يكون من أثرٍ على الـمُشاهِد.

اللوحة ٢٧. شارع بقرية روسية، ١٩١٤.
جواش والوان مائية وقلم رصاص على ورق،
٤٥,١ × ٥٦ سم. مجموعة خاصة.





اللوحة ٢٨. صورة لبيت عائلة شاجال المبنى من الطوب بمدينة ڤيتبسك والتى عاش بها من سن الثالثة حتى الثامنة والعشرين.



اللوحة ٢٩. بطاقة بريدية ويظهر على يمين البطاقة محل المجوهرات الخاص بوالد بيلا "زوجة شاجال" بمدينة ڤيتبسك قبيل الثورة البلشفية.

وعندما تَفاقَمَت الـمُشْكِلات الـمُتَرَتِّبَة على اندلاع الخِلافات بين الفنّانين، استطاع «شاجال» بذكائه الفِطْري اجتيازَ هذه المَرْحَلة الشّائِكة الوَعِرَة بسلام، فإذا هو يَخْطو أولَى خُطاه نحو الـمَجْد الذي سَيُطَوِّقُهُ حتى آخر يوم من حياته.

وتُشَكِّلُ معظمُ تكوينات «شاجال» الفنّية مجموعاتٍ متحرّكةً تَضُمُّ أشخاصًا ورموزًا ومواقفَ سبق له رَسْمَها مِرارًا، كما سنكتشفُ أيضًا أنه قد اسْتَخْدَمَها في أعماله السّابقة، ومن بينها الموسيقيّون والـمُهَرِّجون والبَهْلوانات والرّاقِصون والرّاقصات الذين يُعْتَبَرونَ أبْطال ألاعيب هذا الفنّان الـمُتَفَرِّد. أمّا إنكار أو رَفْض النَّزْعَة الشَّكْلية الـمُنادِيَة بتَغْليب الشَّكْل والقيَم الجمالية على ما يَضُمُّهُ العملُ الفنّيُّ من فِكْرٍ وخيالٍ ومشاعر فياضة، مُرْهِصَة بنظريّة «الفن للفن»، وهي النظرية الحديثة التي كانتْ تُنافِسُ نظرية «الـمُحاكاة» التي نشأتْ مع نظرية «الفن للفن» الـمُنادية بتَغْليب الشّكل والقيم الـجَمالية على ما ينْطَوي عليه العمل الفنّي من فكرٍ وخيال وشُعور.. فعلى حين تربطُ «نظريةُ الـمُحاكاة» بين الفن والتّجربة الإنسانية خارج نطاق الفن الذي هو مرآةٌ مُباشرةٌ للحياة يَغْتَذي بها ويَسْعَى إلى إيضاحها، تَرَى «النَّزْعَةُ الشَّكْليَّةُ» أن الفنَّ السَّوِيَّ مُنْبَتُّ الصِّلَة بالأفعال والموضوعات التي تُشَكِّلُ تَجارِبَنا المألوفة؛ ذلك أن الفَنَّ عالَـمٌ قائمٌ بِذاته، وهو غيرُ مُطالَبٍ بتَسجيل مُـجْرَيات الحياة أوْ الأخْذ عنها، فلا مَعْدَى عن أن يكون مُسْتَقِلا مُكْتَفِيًا بذاته.

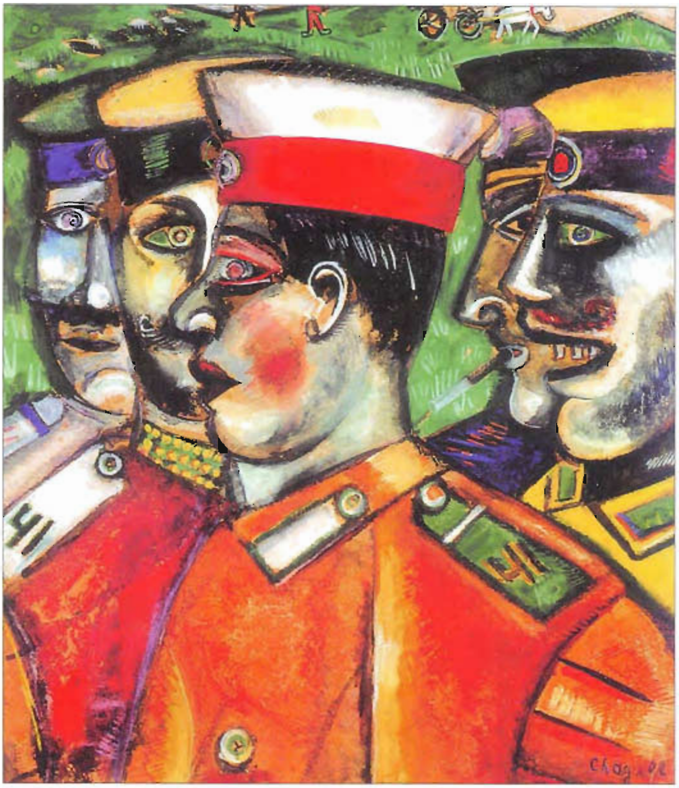
وبعد أن انتقل «شاجال» إلى العاصمة «سان بطرسبرج» نراه يُعَلِّقُ على هذه المرحلة من حياته في كتابِه خفيف الظِّل «سيرة حياتي»(٥) قائلا:

«لا يحتاجُ المرءُ في مدينة «سان بطرسبرج» إلى المال فحَسْب، بل لا مَفَرَّ أمامه من التَّـزَوُّد بتصريح رَسْمي يُـخَوِّلُه حقَّ الإقامة بها، إذ خَصَّص القيصرُ منطقةً بذاتها لإقامة طائفة اليهود لا يتجاوزونها. ومن حُسْن حظّي أني كنتُ قد ذَلَّلْتُ هذه العَقَبَةَ الكَؤودَ بِوسائلي،

اللوحة ٣٠. والدى والدتى وانا شاجال. عجالة تخطيطية، ١٩١١. پاريس.
مكتوب باللغة الروسية «پاريس» وباللغة الفرنسية «والدى المتدين يعتمر قبعة ووالدتى تعتمر الباروكة وقبعة المتزوجات. ومارك بوجه ملتوي».



اللوحة ٣١. الجنود، ١٩١٢. جواش على ورق مقوى، ٣٨,١ × ٣١,٧ سم. مجموعة خاصة.



فتَسَنَّى لي أن أستهلَّ مرحلة جديدة من حياتي في عام ١٩٠٧ حيث الصَّبايا الـحَسْناوات اللاتي صِرْتُ أواعِدُهُنَّ أثناء نُزْهَتي في أوقات الفَراغ بالقُرب من مَرْفَإِ السُّفُن، كما نَعِمْتُ برِفقة صِحابي من الفتيان. ومَضَتْ حياتي هادئةً ساجيةً، أواظِبُ على متابعة دروسي، وأتلقَّى هدايا الشرائط الـمطَرَّزَة الـمُضَمَّخَة بالعُطور التي تُـمْطِرُني بها صوَيْـحِباتي. غير أني كلَّما نَمَوْتُ وتفتَّح صِباي، داخَلَني الخوف من تَـرَقُّب المجهول. وأذكر أثناء هذه المرحلة – وكلُّ مَنْ بالمنزل نيام – أنْ أخذَ شخصٌ يَدُقُّ بابَ دارِنا وهو يَمْخُطُ في مِنْديلِهِ بصوتٍ عالٍ مُزعِجٍ. وَيْلَتاه ! .. أتُراه الشُّرْطيُّ جاء للزَّجّ بي في مَـخْفَر التجنيد؟! وإذا بي أصرخُ فَزِعًا: أمّاه.. لقد جاءَ الشرطيُّ لإيداعي ثُكْنَةَ الجيش! فأوْعَزَتْ أمّي إليَّ بالتّواري فَوْرًا تحت السرير. ولا يمكن لأي إنسان أن يُدْرِكَ مدَى ما كان يُخالِـجُني من سَكينَةِ نفْسٍ وهدوءِ بالٍ حين أسْتَرْخي متمدّدًا تحت السّرير وَسْط عَطَن الأحذية الـمسْتَهْلَكَة البالية، أو عندما أذْلِفُ مُتَسَلِّقًا نحو السَّقْف الـمَغْمور بطبقات الغُبار المتراكم.»

ويستكمل «شاجال» رواية ذكرياته قائلاً:



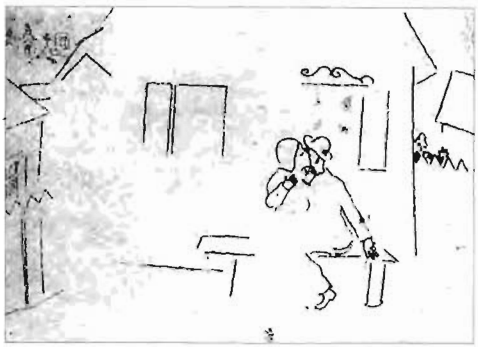
اللوحة ٣٢. غلاف الكتاب مكتوب عليه باللغة الروسية مارك شاجال.

« في رُكْنٍ من فِناء الدار، أو فوق سطح البيت، اعْتَدْتُ أن أَخْلوَ إلى ذاتي لأنخرطَ في أحْلامي، مُـحَلِّقًا في عوالم الغَيب، حيث لا شُرْطة هناك تَتَعَقَّبُني أو تُطاردني إلى أن أغادَر مَخْبئي مطمئنًا. وهأنذا قد صِرْتُ صَبيًا واعِدًا لا جنديًا - لا قَدَّرَ الله - فأحمدُ ربِّي وأقصدُ مخدعي راضيًا هانئًا، غير أني لا ألبثُ أن أحلمَ من جديدٍ بِشَبحِ الشُرْطيِّ الخفيِّ الذي لا يَـكُفُّ عن مُلاحَقَتي ومُطارَدَتي، وكذا بجنود الجيش، والزِيِّ العسكريِّ، والرُتْبَة التي سَوْفَ أحْمِلُها فوقَ كَتِفَيَّ! أما الأيام التي كنتُ أمارسُ فيها رياضة التَّحْطيب أو السّباحة أو الرّسم، أو قضاءَ مَشاويري قَفْزًا عَبْرَ الأسْطُح فوق بيوت بلدتنا المتلاصقة عندما تَنْدَلِعُ الحرائق، فإن ذلك لم يَـحُلْ بيني وبين الالتفات إلى مُغازَلَة الصَّبايا الحسْناوات عند رصيف الميناء، فلقد كان مشهد طالبات المدارس الثانوية وقد ارْتَدَيْنَ لِباسَهُنَّ المدرسيَّ الـموَحَّد، الـمُزَيَّن بشرائط الدَّنْتِلَّلا الملوَّنة، يَلْفِتُني ويَسْتثيرُ فضولي وإعجابي. ولا أنكر الاعتراف بأن بعض صِحابي ومعارِفي كانوا يَرَوْنَ أن وجْهي يحملُ لونًا غريبًا كأنه مزيجٌ من لَوْن النَّبيذ الـمُعَتَّق، ولَوْن الدَّقيق العاجيّ، مَـخْلوطَيْن معًا بلَوْن تَوَيْجات



اللوحة ٣٣. پورتريه ذاتي لشاجال صَبيًا يُمْسِكُ بفُرشاتٍ ثلاث، ١٩٠٩. جواش على ورق مقوى، ٤٨ × ٥٧ سم. نورْديان وِسْتفالِن. دوسِلْدورْف، ألمانيا.

الزُّهور الورديَّة الذّابلة الـمُبَعْثَرة بين صفحات الكُتُب الـمَهْجورَة. وما أكثر ما شاهدني أصدقائي الـمُقَرَّبون واقفًا أمام المِرْآة أتطلَّعُ إلى وَجْهي متخيِّـلاً ما سوف يَعْتَريني حين أعْكُفُ ذات يوم على رَسْم صورتي الذاتية، كما لا أخجلُ من الاعتراف بأني كنتُ أتيهُ إعجابًا بِسِمات طَلْعَتي الجميلة، فألجأ إلى تَكْحيل عينيَّ أو إضفاء اللَّوْن الأحمر فوق شَفَتَيَّ، بالرغم من أني لم أكُنْ في حاجة إلى ذلك، ولكنّها رغبتي العارِمَة في اجتذاب الفَتَيات اللاتي كنتُ أواعِدُهُنَّ عند رصيف الميناء!



اللوحة ٣٤. مع صديقته يتناجيان فوق أريكة بالطَّريق. عن كتاب "سيرة حياتي لشاجال".

وهأنذا الآن في بَلْدَة «ليوزْنو» بصُحْبة صَديقَتي «ثيا» نَلوذُ بأريكة خشبيةٍ خاليةٍ تحت الجِسْر إلى جوار مَـخْزنٍ مُغْلَق للغِلال، وقد خَلا الـمَوْقع من المارَّة، فكان بِوُسْعنا أن نَشْرَعَ في تبادُل القُبُلات. وتطوَّرَتْ علاقاتي الغرامية شيئًا فشيئًا، فغَدَوْتُ أَسْتَمتِعُ بالمزيد من الـجَرْأة والجسارة والإقْدام، ولا أتَوانَى عن تَقْبيل مَنْ تَتَسَنَّى لي من الفتيات يمينًا ويسارًا دون حَرَج. **(اللوحة ٣٤)**

وهأنذا في زيارة لصديقتي «ثيا» ابنة أحد الأطبّاء الـمَشْهورين بالمدينة، فأسْتَلْقي إلى جوارِها لَعَلِّي أظفر منها بقُبْلَة عاجلة، وأمُدُّ ذراعيّ نحوها لأنال بُغْيَتي، فإذا جَرَسُ الباب يُقْرَع فجأةً. تُرَى، مَنْ يكونُ هذا الطّارِق الثَّقيل الظِّل؟.. وما لبِثْتُ أنْ رأيْتُهُ.. كانت إحْدى صديقات «ثيا» فتراجعْتُ للانتظار في غرفة أبيها الـمُخَصَّصَة للكَشْف على مَرْضاه. وما لَبِثَتِ الزائرةُ الطارئة أن اتَّخَذَتْ جِلْستَها مُسْتَدْبِرَةً إيايَ بظَهْرها، فلم يقعْ بَصَرُها عليَّ، الأمر الذي اسْتَثارَ تَبَرُّمي بطبيعة الحال، فلقد وَفَدَتِ الزّائرةُ على غير مَوْعِدٍ لتَحْرِمَني قُبْلَةً كنتُ أتحرَّقُ شوقًا إلى اسْـتِراقِها. غير أن فُضولي قد اشتعل لرؤيتها بعد سماعها وهي تُخاطِب «ثيا» وتساءلتُ بيني وبين نفسي: تُرَى، مَنْ تكون هذه الزائرة الفاتنة ذات الصَّوْت الملائكي الذي أسَرَني وكأنه صوتُ مَلَك صادرٍ عن كَوْن آخر؟ كم أصْبو إلى التعرّف عليها والتقرّب منها! ها هي ذي تودِّع صديقتها «ثيا» وتمضي في سبيلها دون أن تَلْحَظَني، فأنْطلقُ لفَوْري وراءَها، مُغْفِلا تَوْديع «ثيا» التي لم أعُدْ بحاجةٍ إلى صُحْبَتِها بقَدْر حاجتي إلى الظَّفْر برؤية هذه الأنثى الفاتنة التي خُيِّلَ إليَّ أنها تعرِفُني منذ أمَدٍ بعيد، كما تُحيط عِلْمًا بنَشْأتي وحاضِري، بل وبمُسْتَقْبلي أيضًا! وسَرَحْتُ بخيالي بعيدًا، فهُيِّئَ إليَّ أنها تَرْقُبُني، بل تكاد تُزيحُ السِّتار عمّا يـجولُ بخاطري رغم أني لم ألْتَقِ بها من قبلُ قَطّ، فأدركتُ على الفَوْر أن هذه الفتاة ذات الوجه الشّاحب والعينيْن السَّوْداويْن الواسعتيْن قد أصْبَحَتا عَيْنَيَّ أنا، وقد ذابَتْ في بَريقِهما روحي وكياني. ولم ألبثْ أن صَرَفْتُ النَّظر عن «ثيا» إلى الأبد بعد أن اتّضح لي مَدَى هَشاشَة مَشاعري نَحْوَها. وهأنذا أصْبو إلى عالَمٍ جديد لن أحيدَ عنه ما حَيِيت». **(اللوحتان ٣٥، ٣٦)**

اللوحة ٣٥. صورة فوتوغرافية. بيللا زوجة شاجال ١٩١٠ - ١٩١١.



اللوحة ٣٦. خطيبتي ذات القفاز الأسود، ١٩٠٩. ←
لوحة زيْتية، ٨٨ × ٦٥,١ سم. متحف الفنون. بازل.


Chagall

الإقامة الأولى في باريس
(١٩١٠ - ١٩١٤م)

يقول «شاجال» في كتابه خفيف الظِّل «سيرتي الذاتية»:

«لقد بات حُلمي الأثير هو الوصول إلى باريس. حقًا لقد كانت "ڤِتِبْسك" هي التربة الخصبة التي غَذَّتْ جُذوريَ الفنّية، ولكنني كنتُ في مَسيس الحاجة للوصول إلى باريس على نحو ما تَتَطَلَّعُ الشجرةُ الظَّمْأي إلى السُّقْيا.»

وقد ظلَّت فرنسا - منذ أن انتقل إليها «شاجال» وافدًا من روسيا عام ١٩١٠ - هي الوطن الثاني المؤثّر في عالمه، كما كانت مَوْطِئَ انفتاحه وانطلاق حرّيته إلى أقصى مداها، وسَبْر أغوار ذاته على مدى المراحل المتعددة التي مَرَّ بها في أحضانها. وعند وصوله إلى باريس، كان يعلم حق العلم ما دفعه إلى الهجرة إلى فرنسا، فحين كان لا يزال في روسيا، التقطت حواسُّهُ أصداءَ الغليان السياسي المحتدم في أوروبا الغربية، ومن هنا لم يستقرّ قرارُهُ على اختيار باريس نقطةَ انطلاقٍ وساحةَ إشعاع عفوًا أو عن صِدْفَة، فهو منذ وصوله كان مبهورًا باندلاع فَوْرَة الحريات في باريس، غير أن انبهاره اتخذ أشكالاً متباينة، فلقد كان مذهبا «الوحشية» و«التكعيبية» يمرّان بمرحلة أَوْج عنفوانهما وانتشارهما، وفي نفس الوقت غَدا الطابَعُ الإكْزوتيُّ الغريبُ لأوربا الشرقية جاذبًا ومنشودًا، لا سيَّما بعد أن حَظيَتْ عروضُ الباليه الروسي الذي أنشأه وأداره «سيرچيه دياجيليف» بفرنسا بإعجاب جماهير النَّظَّارَة الپاريسيِّين. لقد كان كل شيء مهيئًا لكي يخوض «شاجال» ظروفًا مواتيَةً تتيح له وَضْعَ أفكاره المختزَنة موضع التجربة واكتساب ما يَتَسَنَّى له من خبرة.. فهو لم يَـفِدْ على فرنسا بذهنٍ خالي الوِفاض، وإنما جاء إليها مزوَّدًا برصيد من الثقة بالنفس كان يُؤْثِر عدمَ البَوْح به، وانبرى يَلْقَن أسرار الخبرات الجديدة المتاحة أمامه، ويتعرّف على الحركات الفنية التي ارتقت بمواهب فناني ذلك العصر وصَفَّتْهُمْ بعضَهم في مواجهة بعض، لكنه استطاع الاحتفاظ لذاته باستقلاليتها. وكانت «المدرسة الوحشية» قد اشتُهرت بالبذخ في استخدامها للألوان، ولعل هذا قد مَسَّ وَتَرًا في إحساسه لشَغَفه العارم بها، غير أن مدى تطرُّفها كان يتأرجح بين مصوِّريها من فنان إلى آخر، فآثَرَ «شاجالُ» ألا يستنسخ تجارب الفنان «براك» أو «ماتيس» أو «ديران» بل انطلق مع اتّساع أفقه وسكينة باله نحو تسجيل ذكرياته الباكرة والحكايا الروسية، متلاعبًا بلا حدود بالشخصيات الأسطورية، فإذا هو يجد نفسه ـ رغمًا عنه ـ قد اقترب حثيثًا من المدرسة التعبيرية.

وما إنْ تجاوَز «شاجالُ» أساليبَ المدرسة الوحشيّة بطبيعتها الفَجَّة في التصوير والتلوين، حتى اجتذبته طرافة المدرسة التكعيبية بعد أن صادفَتْ هَوًى من نفسه، فإذا هو يخوض غِمارها بتمكّنه اللوني المتميز ونزواته التقنية الجذّابة وأَخْيِلَتِهِ المحلّقة الجَموح وإيقاعاته الهندسية غير التقليدية التي انطلق يُـرَقِّقُها حتى تتحوّل إلى مشاهد حالمة تأخذ بالألباب، فلم تكن التكعيبية بالنسبة إليه نَهْجًا مُلْزِمًا يُذْعِن لقواعده في

اللوحة ٣٧. الأب، ١٩١٠. لوحة زيْتيّة، ٨٠ × ٤٢,٢ سم. متحف الفن الحديث. مركز چورچ پومپيدو. باريس.





اللوحة ٣٨. پورتريه ذاتي للفنان بسبعة أصابع، ١٩١٣-١٩١٤. لوحة زيْتيّة، ١٢٨ × ١٠٧ سم.
متحف ستدچيك. امستردام، هولندا.

خضوع واستسلام، بل كانت عاملاً مساعدًا يتيح له التنوّع في تصوّراته ونزواته وأخيلته باعتبارها وسيلة مبتكرة يشيّد بها عالمه الذاتيّ الخياليّ الحالم، ولَعَلَّهُ قد تَوَهَّم أيضًا أنه في سبيله إلى ابتكار صيغة أسلوبية جديدة، فإذا هو يرتبط بعد انتقاله إلى پاريس بعلاقة حميمة مع الفنان «روبير ديلونيْ» على نحو ما سبق القول، وإذا به يحاكيه في إدمان تصوير «برج إيفل» و «عجلة باريس الكبرى». ولقد كان «ديلوني» - في واقع الأمر - فنانًا نَزَوِيّا غريب الأطوار أكثرَ منه مبتكرَ نظرياتٍ أسلوبية، وتكشف لوحاته عن كوْنه شاعر ألوان أكثر منه مُنَظِّرًا في علوم الجماليات. ولنا أن نتخيل ما كان يدور بين الفنانيْن «ديلوني» و«شاجال» من مناقشات مثيرة وجَدَل مُـحَبَّب إلى نفسيْهما، فلقد كان كلٌّ منهما يرى في الآخر شريكًا إيجابيًا، وإذا أسلوب «شاجال» ينتهي في خاتمة المطاف إلى أسلوبٍ غنائيٍّ عذبٍ لا يقتفي أثـرَ غيره من كبار الفنانين المعاصرين له، حتى «سيزان» نفسه الذي كان في تلك الآوِنَة متربّعًا على عرش الفن، فإذا شُخوصُهُ تَتَراءى وكأنها هائمةٌ في فراغ فسيح لا حدود له، فكان خليقًا بها أن تتضافر مع كوْن بلا أُطُر أو نِهايَة. وما من شك في أن هذه الحركة الكونية هي المصدر الذي استرعى نظر الناقد الفني «فرانز مير» إلى الدوائر والإيقاعات التي استقاها «شاجال» عن «ديلوني» فإذا هو يأخذ بها بعد تطويرها في مناظره فوق ستائر الباليهات التي أنيط به إعدادُها على نحو ما سوف يطالعنا بعدُ.

إذًا ففن «شاجال» يَنْهَلُ من شَتّى مدارس الفنون التي ظهرت في صباه، ومن بعض التأثيرات السائدة في بيئته الروحية والأوساط الفنية التي تَشَبَّع بها على مدار حياته. ومن هنا كانت شخصيته مؤلَّفة من هذه الفردية وذلك التَّشَبُّع، إذ من العسير أن يظفر بمثل هذا الانتشار الجماهيري العريض الذي أدى به إلى تَسَنُّم ذِرْوَة التفوّق. إنْ لم يَكُنْ جمهورُهُ قد أدرك عن وعي وثقة أن إنجازاته تعكس لمحات مستقبلية في زمننا المعاصر، واكتشف فيه فنانًا مبدعًا وراويًا جذّابًا للقصص ومبشّرًا بالسوريالية(٦)، مما دفعه إلى ابتكار شخصيات جديدة مختلفة عما اعتاده الجمهور وعن الواقع السائد، فإذا هو يطالعهم بمواقف لم يسبق تناولُها من قبل، فضلاً عن أنه كان قصّاصًا بارعًا وراويًا حاذقًا جذابًا يعرض أحداثًا عايَشَها، مما يُشعر المشاهد بأن له مطلق الحرية في تخيّل ما توحيه إليه الصورة.

ولقد تعمّد هذا الفنان السوريالي بطبيعته، والذي نشأ قبل بزوغ نجم السوريالية، ألا يَزُجَّ بنا في ذكريات محزنة، أو يُفْصِح عن أسرار شائنة قد تُنافي الحياء أو تَحُطّ من قَدْر الإنسان، ومن ثم نجد أنفسنا بعيدين كلَّ البُعْد عن أي استفزازات قد تنتهك جلال الطمأنينة والسَّكينَة الإنسانية التي تفجّرت خلال الفترة ما بين الحربيْن العالميتيْن الأولى والثانية، فلقد وُفِّقَ «شاجال» إلى ابتكار أسلوب خاص به يتميز بقَدْر ملحوظ من السلاسة الآسرة والجاذبية المثيرة.

كذلك أضاف «شاجال» العنصر الخيالي بمنطق لم يملكه سواه، فمع أنه يبعث في نفوسنا الـحَيْرَة أحيانًا، إلا أننا نستعذبها ونَطْرَب لها لما تنطوي عليه من أسرار وجاذبية وإغراء، كما يَلْفِتُنا تحرّره من أية قيود عند تصويره للإنسان والحيوان على نحو تصويره

اللوحة ٣٨، الحوذي المقدس (Le saint voiturier)، ١٩١١ - ١٩١٢. زيت على قماش، ١١٨ × ١٤٨ سم. مقتنيات خاصة.





اللوحة ٣٩. عجلة باريس الكبرى، ١٩١١ - ١٩١٢.
لوحة زيتية، ٦٠،٥ × ٨٩ سم.
مجموعة خاصة. لندن.

للطبيعة، فبينما كانت مناظره الطبيعية في بداية نشاطه الفني مستوحاة من طرقات بلده «ڤتبسك» وغيرها من القرى الروسية النائية، إذا به يَسْتَقيها هذه المرةَ من روائع مدينة باريس وجنوب فرنسا، وهي في كل أحوالها ليست تصويرًا مطابقًا للطبيعة، وإنما هي تصويرٌ مُتَخَيَّلٌ يَروغُ من الأصل الذي سرعان ما يتعرف عليه المشاهد من خلال إيحاءات عاطفية شديدة الذكاء وأبلغ أثرًا من الحقيقة المادية.

وفي الحق، إن الموضوعات التي تَغْشَى أعمال «شاجال» كافة هي «الحياة» ذاتها ببساطتها وتداعياتها الخفيّة الـمُضْمَرَة. وهو - كما أسلفتُ - لا يَجْنَح إلى استخدام الرموز الأكاديمية، ولا تَروقُهُ مشاهدُ الطبيعة الساكنة، بل يَنْزِع إلى التعرّف على المواقع الجديرة بالتصوير، وعلى الأشخاص والأمور المرتبطة بحياة الإنسان، مثل البيوت الخشبية الروسية المعروفة باسم «إزْبَة» والمواقف الإنسانية النبيلة التي تسجّل اللحظات الهامة في حياة الإنسان، مثل عَقْد القِران، ومشهد الجِماع، ولحظات الاحتضار، إلى غير ذلك من معانٍ تبدو أبعدَ عمقًا من مظهرها.

لقد تَسَنَّمَ «شاجالُ» قمةً تجاوز بها مآسيه السالفة وقلقه المستديم الذي رافقه إلى نهاية حياته، واحتوى شَتّى إبداعاته التي أسفرت عن عبقرية نادرة بلا نظير.

وما لبث «شاجال» أن اقترب من المدرسة الألمانية المعروفة باسم «حركة الاندفاع والعاصفة» Storm & Stress التي ذهب أصحابُها إلى أن في الأدب والفن عنصرًا يَفوق

الجمال هو «الجلال» فعلى حين يبعث الجمالُ البهجةَ في النفوس، فإنه يثير فيها «الجلال والشموخ» ومن ثَمَّ كان تَعَلُّقُهم بنُعوت «جان جاك روسُّو» للطبيعة البدائية في ثوبها الـحوشيِّ غير المنسَّق، مما أثار في النفوس حنينَ العودة إلى حياة الفطرة والطبيعة. وكما نادت هذه الحركة بعدم الخضوع لقَهْر قاهر، طالبت كذلك بالحرية الفردية والسياسية، وبالتحلّل من أسْر القواعد الـخُلُقية المتعارَف عليها، جاعلين نُصْبَ أعينهم الالتزام بالتلقائية، والانتقال المفاجئ من الشيء إلى نقيضه، ثم العودة إلى ما كان أوّلاً ولقد اجتذبت هذه الحركةُ انتباهَ «شاجال» بالفعل، فاقترب منها بعد أن تَخَفَّفَ من جفاف تعابيرها، على نحو ما تَجَلّى وقتَ ذاكَ في لمسات فرشاته النَّشِطَة التي أثارت فيه الاندفاع الشاعري الغَلاب.

لقد وَعى «شاجال» في فرنسا كيف يَنْهَل من فَيْض السعادة التي غَمَرَتْهُ في وطنه الجديد، فإذا هو يترجمها إلى أشدّ الألوان نضارةً وتناغمًا وانسجامًا على خلاف ما كان عليه في السنوات السابقة، لكن دونَ أن يَتَنَصَّلَ من عشقه الجارف لوطنه الروسي، فظل يَجْتَرُّ موضوعاته المختزَنة من ذاكرته ويرسمها.. ولا غَرْوَ في ذلك؛ فهي التي شكّلت أسلوبه الزاخر بالحس الإنساني المميَّز لروح الفن. ولم يلبث «شاجال» أن تحوّل عن نَهْج المدرسة الوحشية تحت إغراءات التكعيبية التي ما لبث أن حَقَنَها بسرابه اللوني المميَّز، فكم كان يَتوقُ إلى إضافة إيقاعات أشدَّ حدةً، بشرط ألا يُطْلِقَ لها العِنان لتتحكم فيه، بل نراه يبثّ فيها قَدْرًا من المرونة يَتَسامى بها كي تَغْدوَ مادةً يشكّل بها أحلامه اللامتناهية، فلم تكن التكعيبية بالنسبة إليه منظومة صارمة تُلْزِمُهُ بالخضوع لشروطها، بل كانت ذريعة تنسرب إلى خيالاته، كما كانت وسيلةً مبتكرةً للتعبير عن عالمه الخيالي، ولا يَستبعد بعضُ النقّاد أن يكون «شاجال» قد تَوَهَّمَ آنَ ذاكَ أن يكون قد ابتكر منهجًا فنيًا جديدًا دون قَصْد.

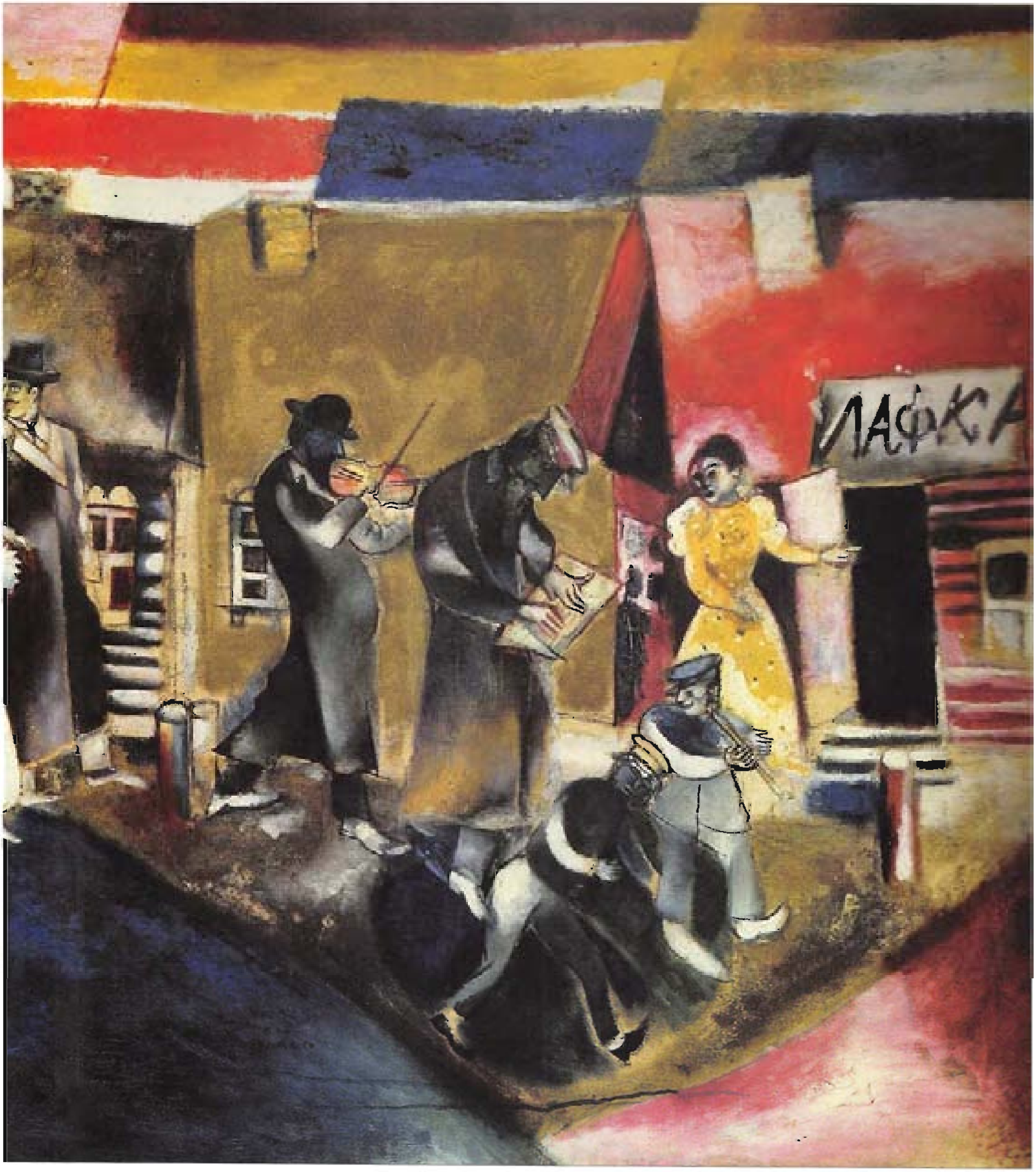
ولقد جاءت معظم لوحات «شاجال» التي رَسَمَها في مُسْتَهَلِّ إقامته بباريس فوق لوحات سَبَقَ الرسمُ عليها من قبلُ بواسطة فنانين آخرين باتوا في غِنًى عنها، فإذا به يُسرع إلى شرائها بثمن زهيد توفيرًا للنفقات، وهو ما يدل على عَوَزه المادي آنَ ذاكَ. فبالقرب من سَلْخانة باريس بأحد أطراف العاصمة، شُيِّد مبنًى عجيبُ الطـابَع أطلـق عـليه اسـم «خـلية النحـل La Ruche» حيث يتشكل تصميمُهُ من مبنى خشبي ذي أضلاع عشر غير مكتملة. ومن المفارقات الغريبة أن هذا المبنى بالذات كان أحد المواقع التي أدت إلى الاعتراف بأن باريس باتت معروفة بأنها «عاصمة الفن» في العالم بأسْرِه، فإذا المصوِّرون والـمَثَّالون من كافة أنحاء الدنيا يتجمّعون في هذا الموقع الغريب الذي كان يضم مئةً وأربعين مَرْسَمًا ومَعْرِضًا غير مكتملة التشطيب، حالمين ببلوغ الشهرة التي تَكْفُلُ لهم الثراء وبُحْبوحَةَ العَيْش. وفي إحدى غُرَف هذا المبنى الشائه غير المألوف، استقر «شاجال» ردحًا من الزمان إلى جوار العديد من الفنانين الأجانب الوافدين من الخارج، والذين كانت بينهم مجموعة قادمة من روسيا.



اللوحة ٤٠. مازان الشاعر (Le poète Mazin)، ١٩١١ - ١٩١٢. زيت على قماش، ٥٤ × ٧٣ سم. مقتنيات خاصة.

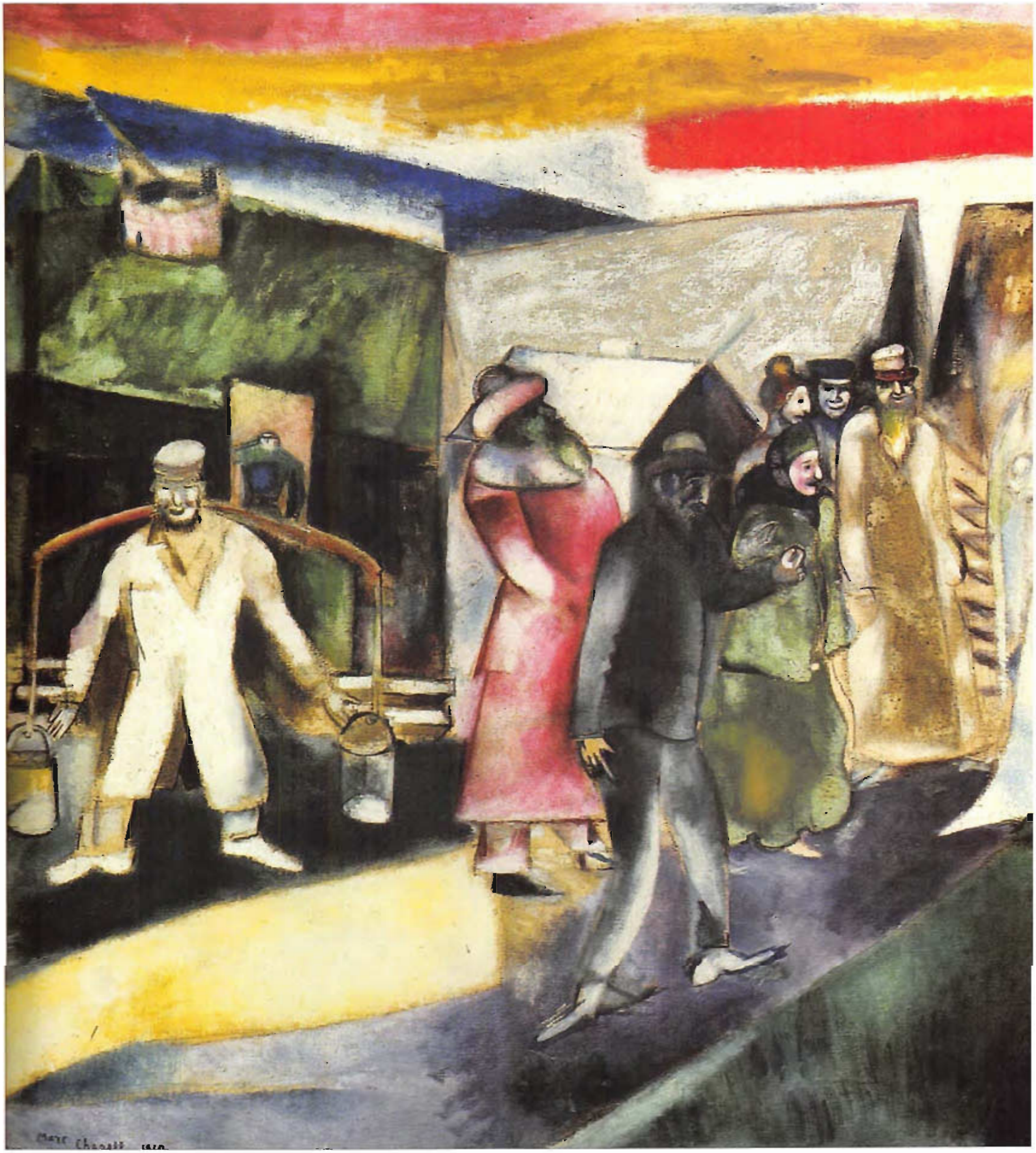
اللوحة ٤١. الشاعر (الثالثة والنصف)، ١٩١١. لوحة زيتية، ١٩٦ × ١٤٥سم. متحف فلادلفيا للفنون.
هذه اللوحة الفريدة قام الفنان برسمها بالطريقة التكعيبية وعمره ٢٤ عاما





اللوحة ٤٢. الزواج، ١٩١٠. زيت على قماش، ٩٩,٥ × ١٨٨,٥ سم. متحف الفن الحديث. مركز چورج پومپيدو. باريس.

ويَلْفِتُ نظرَ الـمُطالِع لسيرة حياة «شاجال» التي سَجَّلها بقلمه، ما بذله من مُكابَدَة للتأقلم والتعايُش مع حياة الضَّنْك والتَّقَشُّف المريرة خلال إقامته الأولى بپاريس، تلك التي دفعته – وَفْقًا لما أورده في سيرته الذاتية – إلى أن يَقْنَعَ أحيانًا بشراء نصف خيارَة كي يَسُدَّ بها رَمَقَهُ في العَشاء، أو سمكة رِنْجَة يلتهم رأسَها قبل النوم، ثم يَغْتَذي بذَيْلِها صباحَ



اليوم التالي. والحق أنه بذل ما في وُسْعِهِ لتجاوُز هذه المرحلة المضنية، حتى استطاع بعد جهود عاتية أن يَشْغَلَ غرفةً أخرى أوسع من تلك الضيقة التي كان يستأجرها بحي «مونمارتر» وغيره فيما سبق، فتحسنت روحُهُ المعنويةُ شيئًا ما، ومن ثم فقد أقدم على استخدام لوحات رسم أكبر حجمًا بدءًا من عام ١٩١١.

غير أنه لم يَعْتَدْ تأريخَ لوحاته بانتظام بمجرّد الفراغ من تشكيلها، وعندما حاول ضبط تواريخها الزمنية خَلطَ بينها، حتى انتهى به الأمر إلى ترتيب لوحاته وَفْقَ تتابُع مَرْحَليٍّ أو دوراتٍ أسلوبية. وقد تبدو هذه الظاهرة ثانويةً غير مهمة، ولكنها دليلٌ على عُلو كَعْبِهِ في ممارسة الرسم وَفْقَ أساليب فنّية متعددة، متظاهرًا بلامبالاته بالمراحل الزمنية، ومُدَّعيًا الانتماءَ إلى نَسَقٍ فنيٍّ خاصٍّ به.

وتكشف لوحاتهُ خلال سِنيهِ الپاريسيةِ عن مرحٍ وتفاؤلٍ وبهجة، إذ ابتدأ مزاولةَ فنه باستعارة نهج الفنان «ديلونيْ» برسومه الـمَقْطَعيَّة، وتشكيلاته المبتورة الشبيهة بالدوائر أو بقرص الشمس، بوصفها عنصرًا مجازيًا، في نفس الوقت الذي تشكّل فيه بصفةٍ عامةٍ تشكيلاً تجريديًا غيرَ شاذ. غير أنه ما لبث أن عاد في عام ١٩١٢ إلى مشهده الأثير الذي لا يخلو منه أيُّ دليل وثائقي لسيرته وفنه، وهو موضوع «عازف الكمان» **(اللوحتان ٤٦، ٤٧)**، وهو أحد أعماله الأخيرة التي أنجزها أثناء إقامته الأولى في پاريس، تلك الفترة التي يعلّق عليها «شاجال» في كتابه «سيرة حياتي» قائلا:

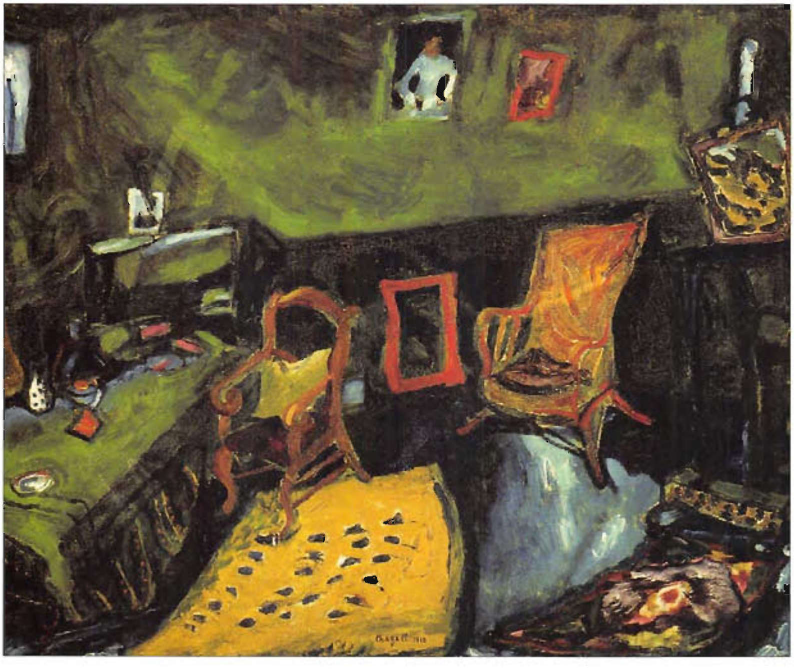
«لم يَخْطِرْ ببالي قَطُّ أنْ أتردَّدَ على مدرسة الفنون الجميلة Ecole des Beaux Arts وما سَعَيْتُ إلى لقاء أيٍّ من أساتذتها، فلقد غَدَتْ مدينةُ پاريس ذاتها هي "مُعَلِّمي" في كل لحظة من لحظات اليوم بما تَعُجُّ به من روّاد السوق ونادِلي الـمَشارِب وحَمَّالي الأمتعة بالفنادق والعمال والمزارعين الذين شَكَّلوا في نظري زَخَمًا حياتيًا يوحي بلونٍ من التَّحَرُّر والتنوير لم أشْهَدْ له مثيلاً في أي بقعة زُرْتُها من العالم...»



اللوحة ٤٣. جولة حامل المياه (السقا) تحت ضوء القمر، ١٩١١. جواش وألوان مائية وقلم رصاص وقلم حبر (أبنوس) على الورق، ٢٤٫١ × ٣١٫١ سم. متحف متروبوليتان للفنون. نيويورك.



اللوحة ٤٤. بائعة الخبز، ١٩١٠.
لوحة زيْتيّة، ٦٥,٤ × ٧٥ سم.
مجموعة خاصة.



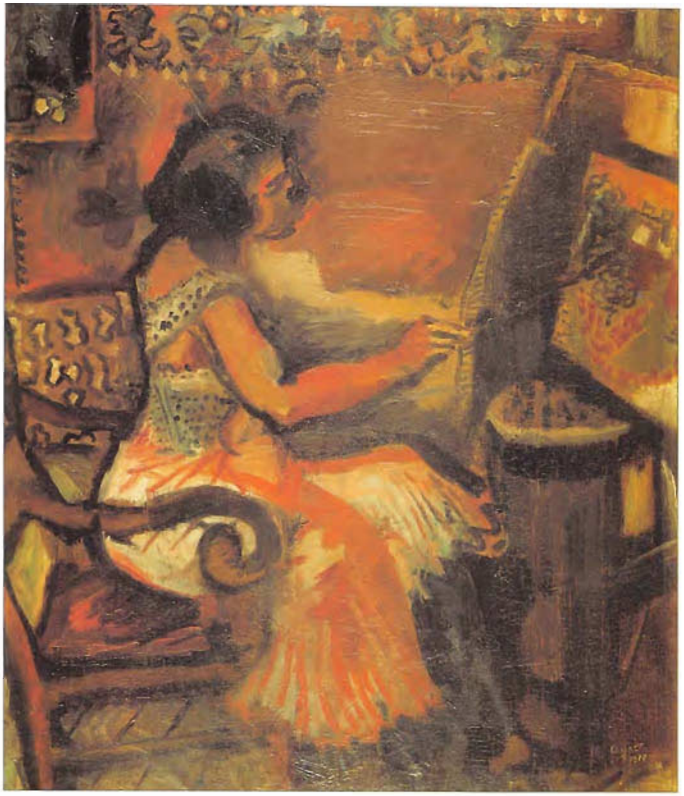
اللوحة ٤٥. المرسم، ١٩١٠.
لوحة زيْتيّة، ٦٠ × ٧٣ سم.
المتحف القومي للفن الحديث.
مركز جورج پومپيدو. پاريس.



اللوحة ٤٦. عازف الكمان الأخضر، ١٩١٢-١٩١٣.
حبر وألوان مائيةعلى ورق، ١٨٨ × ١٥٨ سم.
متحف ستدلچيك. أمستردام. هولندا.

اللوحة ٤٧. عازف الكمان وصبيُّه يمد قبعته لتناول ما يجود به الناس،
١٩١١. لوحة زيتية، ٩٤٫٥ × ٦٩٫٥ سم. متحف دوسِلْدورْف للفنون. ألمانيا.





اللوحة ٤٨. مارك شاجال. النموذج «الموديل» ترسم لوحة، ١٩١٠. لوحة زيتيّة، ٦٢ × ٥١,٥ سم. مجموعة خاصة بإيدا شاجال إبْنة الفنان.

أنا والفلاحُ والقَريَة

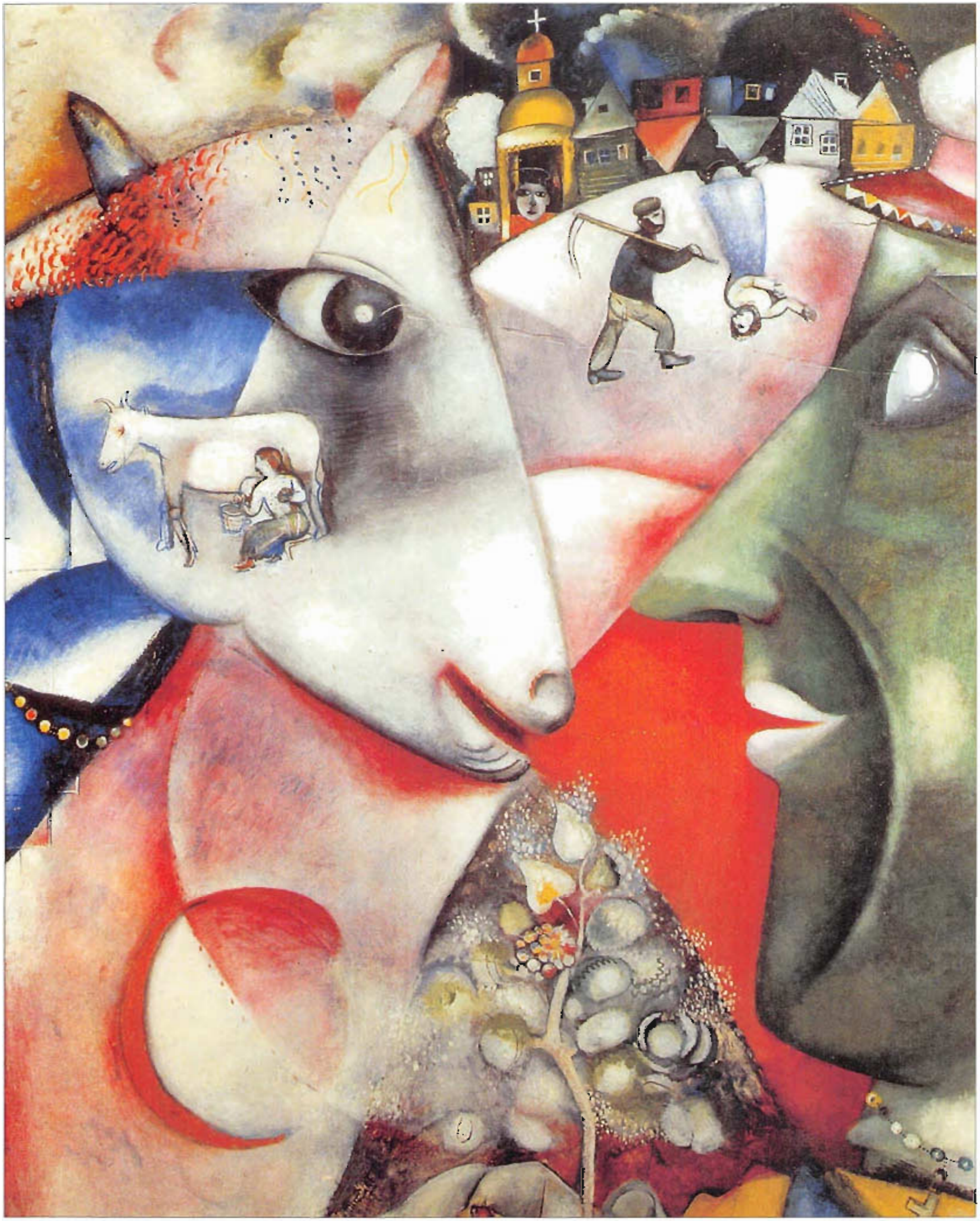
تبدو اللّوحةُ في مُجْمَلِ تَعْبيرِها عن الوشائج الوَثيقةِ التى تَرْبط بين البَشَرِ والحيوانِ وشَتّي البيئاتِ الرّيفيةِ. وبِصِفةٍ خاصة البيئةُ الروسيَّة حيث قَضي شاجالُ صِباه.

وتُسيْطرُ النماذج الأوليّة للإنسان والحيوان والطبيعة علي لوحة «أنا والقريَة». مثال ذلك «الفنَن» وافِرَ الثّمر الذى يَشْغلُ فراغ الـمُثلّث الـمُرتكز علي حافة أدني اللوحة. فضلاً عن نموذج الطبيعة التى تُمَثّلهُ قريةٌ تحتلُّ الرُكْن الأعلي الأيْمن التى لم تعُدْ في حاجةٍ إلي تفسيرٍ سَواء من خلال حَبْكةٍ دراميَّة أو سَرْدٍ روائي بعد أن تَكفّلتْ الـمُتَسامتة والـمُتَصالِبَة الـمُحْتَشدة داخل مساحة اللوحة بالأقْواسِ والدوائر الـمُتَداخِلة بإضْفاء سمةٍ من النظام علي اللوحة. وقد تَراءَي لشاجال أن يستعيرَ من المدرسة التكعيبيَّة حيلَتَيْن يُداعِب بهما أعْيُنَ مُشاهِدى اللّوحة. إحْداهما تجاوَز العَناصر (أو تراكُبِها). ثم ما أضْفاه علي أشْكالِه من شفافيَّة تُعينُ الـمُشاهِدَ علي الإدْراك الفَوْرى لِما يَقْصُده. سواءٌ اسْتَخْدَم ذاكرتَه أو عينه الـمُجرَّدَة.

وما أبدَعَ الدّائرةَ التي تَجْمَعُ بين الوَجْهِ الأبيضِ للفلاّحِ الرُّوسى ورَأسُ الوَعْلِ الأصْفرِ الأبيضِ التي تُشَكّلُ قاعِدَةَ المبْنَي المكْشوفِ من الدّاخلِ حيثُ تبدو غُرْفَةُ الـمَعيشَةِ. فتَسْتَغِلُّ منهجَ تَداعِى المعانى وإرْساءِ قواعدِ التّصْويرِ اللاواعيةِ أو الآليّةِ للإرْتشافِ من حافظةِ العَقْلِ اللاّواعى. مما أسْفَرَ عن تَقنيَة تَداعِى الشُّعورِ التي تَنسابُ فيها الخَطَراتُ النَّفسيّةُ في الإنسانِ. كما تغْنى إشْباغَ رُؤي العَقْلِ الباطنِ والأحْلامِ والأخْيلة الـمُشْرِفَة علي العملِ الفني مُتَحلّلَةً من قيودِ العقْلِ الواعي و القيودِ الشَّكْليَةِ المألوفةِ. وتبدو اللوحة في مُجْملها مُعْبِّرَةً عن الوَشائِج الوثيقةِ التي تَرْبِطُ بين البَشَرِ والحيوانِ في شتّي البيئات الرّيفيّة. وبصفةٍ خاصّة في البيئةِ الرُّوسيّة حيث قَضي شاجالُ صِباه. وتُشكّل رأسُ الوَعْلِ قاعدةَ المبني المكْشوف من الداخل. حيث تتجلّي لنا غُرفةُ مَعيشَةٍ ذات محتوياتٍ شتّي.

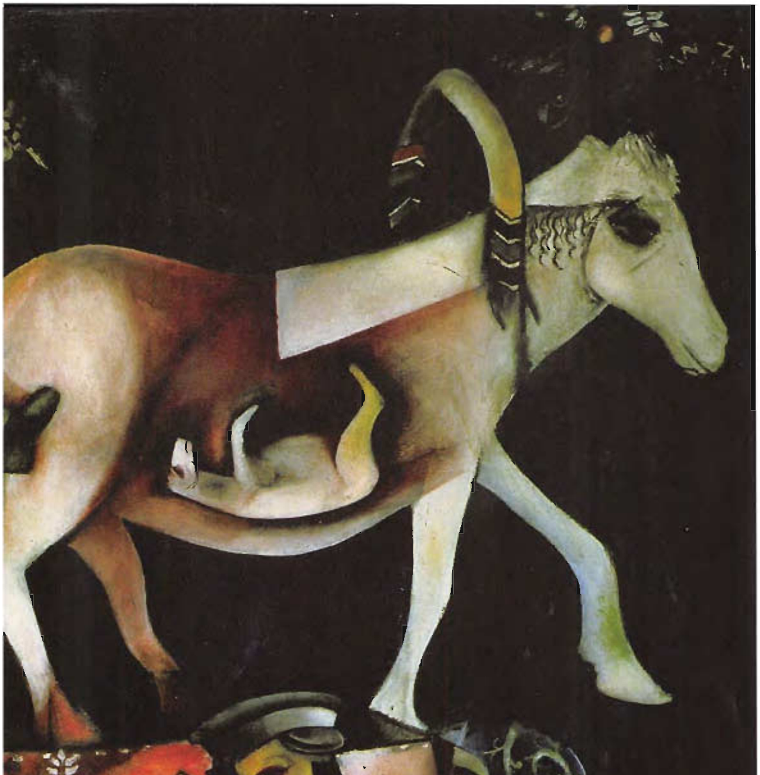
اللوحة ٤٩. أنا والفَلاحُ والقَرية، ١٩١١. لوحة زيتيّة، ١٩٢,١ × ١٥١,٤ سم. متحف الفن الحديث. مجموعة السّيدة سيمونْ جوجِنْهايم. نيويورك.

وكم سَعِدَ «شاجالُ» باكتشافه روائعَ مُتحف اللوفْر ودُرَرِهِ الثمينة التي مَدَّتْهُ بزادٍ فنيٍّ لا يَنْضُبُ مَعينهُ، فضلاً عن زياراته الدَّءوبَة لمراسم الفنانين الانطباعيّين أمثال «جوجان» و «ڤان جوخ» في جادَّة «پول دوران» ثم الفنان «ماتيس» الخالد المثير للحَيْرَة في «صالون الخريف». وهو إذْ حظي أخيرًا بتأمّل دُرَر أساطين الفن الخالدين، يعترف قائلاً: «لقد وضع مُتحف اللوفر نهايةً لشُكوكي.» ونكتشف في إحدى لوحاته التي رَسَمَها في أعقاب وصوله إلى پاريس مباشرةً، والتي أطلق عليها اسم «النموذج» (الموديل)، اعترافًا بتواصُله مع التقاليد الفنّية الفرنسية، وإنْ تَـمَسَّكَ بغَمامات العَتَمَة التي واكبت لوحاته الروسية الباكرة، إلا أن طلاءه الكثيف الواضح، وتَوالي ضربات فرشاته المتراكبة، قد كشفت في النهاية عن إعجابه بالنظريات اللونية المعاصرة، فإذا هو يرسم نموذجًا لمرسم استغرقت فيه النموذج (الموديل) في التصوير وهي ترسم بفرشاتها. وبالرغم من أن ألْوان «شاجال» لم تَتَخَلَّ تمامًا عن طلائها الثَّخين المعهود وغمامات العَتَمَة ونسيج ضربات فرشاته الـمُتَلَيِّف الذي اعتاد ممارسته في روسيا، فإن اللوحة تنطق بانطلاقةٍ فنيةٍ مضاهيةٍ بوضوحٍ لأسلوب الفنانين الطَّليعيِّين الپاريسيِّين آنَ ذاكَ. (اللوحة ٤٨)



وفي مايو عام ١٩١٤ يغادر «شاجالُ» باريسَ قاصدًا برلين لافتتاح معرض للوحاته بقاعة «شتورم» "مذهب العاصفة والاندفاع". وبعد أن قضي ببرلين بضعة أشهر - حاول خلالها عبثًا استرداد لوحاته التي خَلَّفَها وراءه عام ١٩١٤ بمعرض «شتورم» - إذا به ينطلق إلى روسيا لحضور حفل زفاف شقيقته، حيث التقي «بيللا» من جديد.

وإذْ لم تَعُدْ في حَوْزَتِهِ أيةُ لوحاتٍ قديمةٍ من صنع يديه، فقد انْبَرى يُعاوِد تصوير لوحاته السابقة المفقودة، سواءٌ مما بقي في الذاكرة، أو بالرجوع إلى بعض ما كان يحتفظ به من عُجالات تخطيطية، إلى أن عاد يَطْرُقُ من جديد عالَمَ التصوير الحي دونَ ارتباطٍ بأي اتجاهٍ فنيٍّ، بما في ذلك مذهب السوريالية الوليد الذي كان أسبق الفنانين لجوءًا إليه، والذي حاول بعضُ رفاقه الزَّجَّ به في أتونها، لكنه كان قد نفض يديه منها باعتبارها أسلوبًا شديد المبالغة.

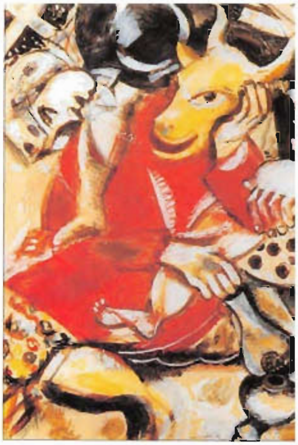


اللوحة ٥٠. تاجر الماشية، ١٩١٢. زيت على قماش، ٩٧ × ٢٠٠,٥ سم. بازل.
ذكر شاجال فى يومياته انه احب دائما زيارة عمه تاجر الماشية. وكان يستمتع بركوب عربة الماشيه عندما يذهب عمه للتجاره بها. وتظهر ملامح التكعيبية باللوحة وعناصره المميزة ولقد تم عرضها عام ١٩١٤ فى معرض شتورم بالمانيا.



اللوحة ٥١. تاجر الماشية، ١٩٢٢ - ١٩٢٣.
زيت على قماش، ٩٩,٥ × ١٨٠ سم. متحف
الفن الحديث. مركز چورج پومپيدو. پاريس.





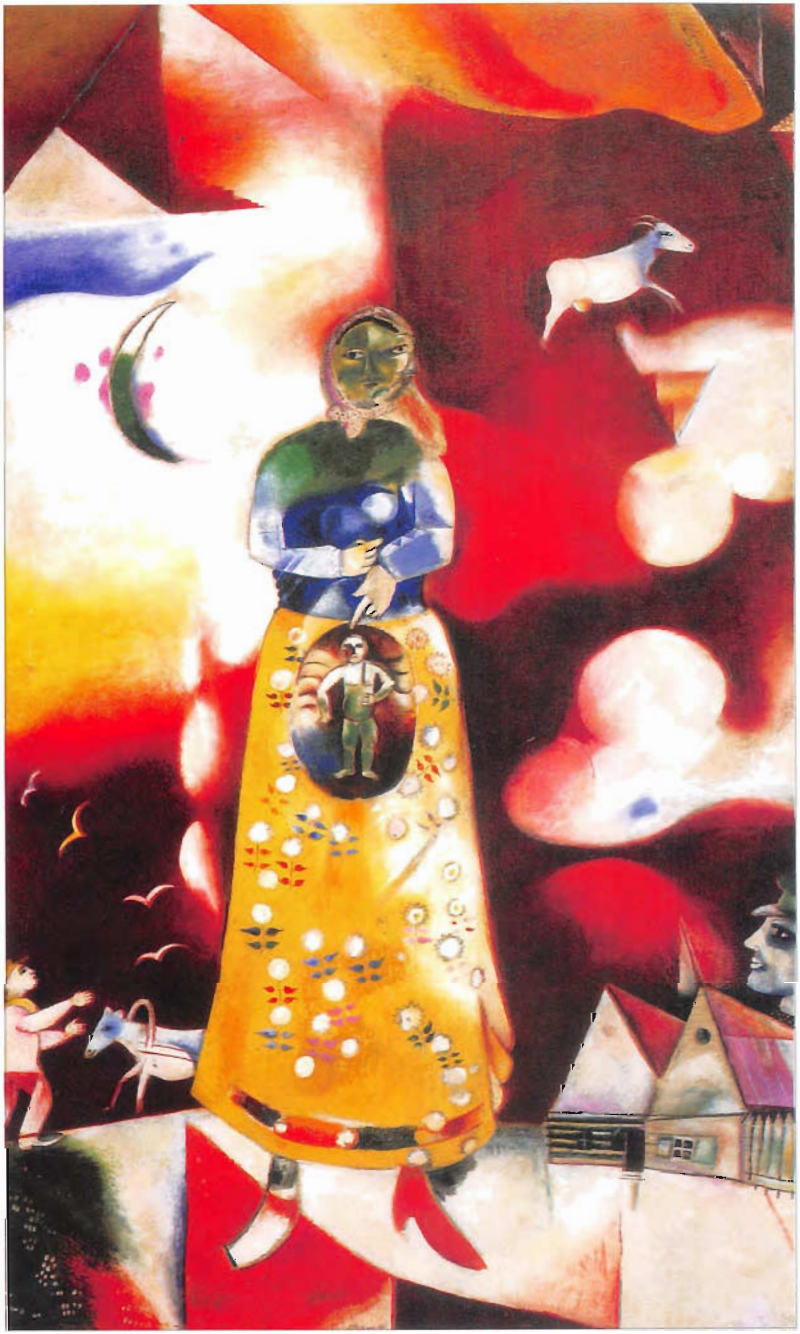
اللوحة ٥٢. إلى خطيبتي، ١٩١١. دراسة. جواش (ألوان صمغية) وألوان مائية (أكوارل) على الورق، ٦١ × ٤٤,٥ سم. متحف فلادلفيا للفنون.

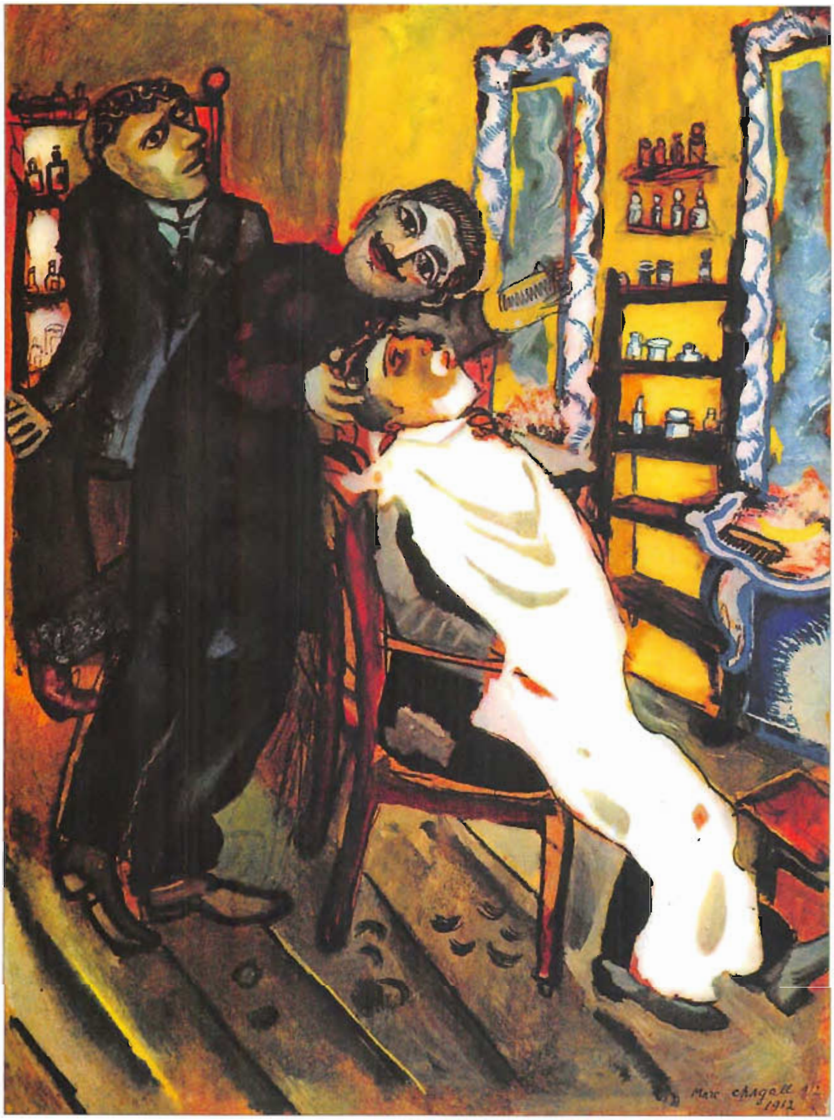


اللوحة ٥٣. إلى خطيبتي، ١٩١١. زيت على قماش، ١٠٩ × ١٣٤,٥ سم. برن.



اللوحة ٥٤. باريس من خلال نافذتي صباحاً، ١٩١٣. زيت على قماش، ١٣٥,٨ × ١٤١,٤ سم.
متحف سولومون ر. جوجنهايم. نيويورك.





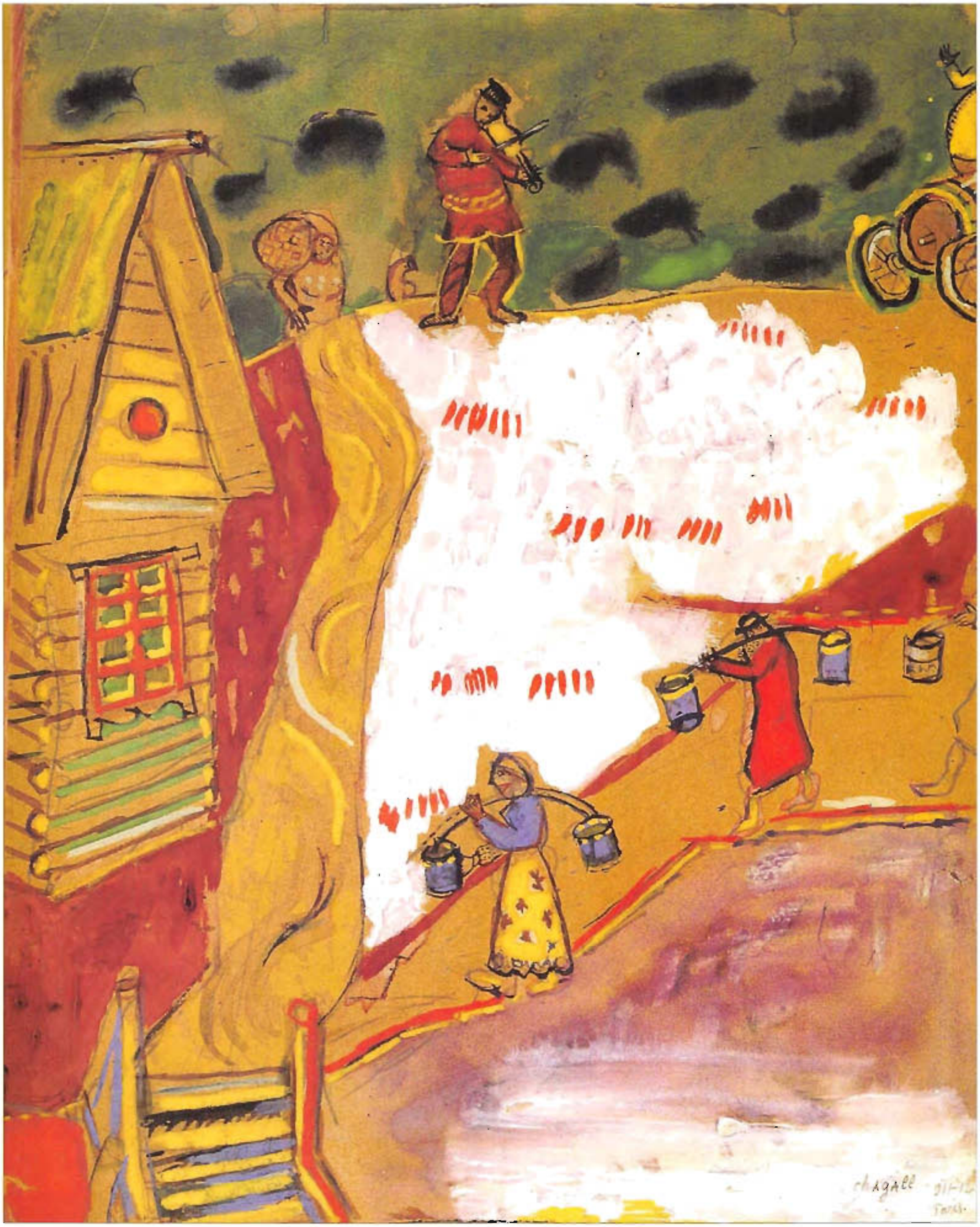
اللوحة ٥٦. لدى الحلّاق، ١٩١٢. جُواش (ألْوان صَمْغِيَة)، ٢٣,٥ × ٢٤ سم.
مجموعة خاصة.

اللوحة ٥٥. الأمومة، ١٩١٢-١٩١٣. زيت على قماش،
١٩٣ × ١١٦ سم. متحف ستدلچيك. أمستردام.
هولندا.



اللوحة ٥٧. تكريم أبُولّلينير Hommage à Apollinaire، ١٩١١ - ١٩١٢. لوحة زيْتيّة، ٢٠٠ × ١٨٩,٩ سم. متحف ستيديليك آبي فان. ايندهوفن. هولندا.

وكان أپولّلينير Apollinaire, Guillaume (١٨٨٠-١٩١٨) شاعر وناقد فرنسي من أصل بولندي ، وعضوا بارزا في المجتمع الفني في مونپارناس. كان واحدا من الشخصيات الأكثر شعبية وتحمساً بشكل مفرط للحركات الفنية الجديدة الناشئة - كما كان يعامل جميع الحركات، من التكعيبية إلى السوريالية، على قدم المساواة. وارتبط بعلاقة وثيقة مع الفنانين والوجهاء مثل پابلو پيكاسو وأندريه بريتُون ومارسيل دوشامپ، وZadkine Ossip، ومارك شاجال وهنري روسو.

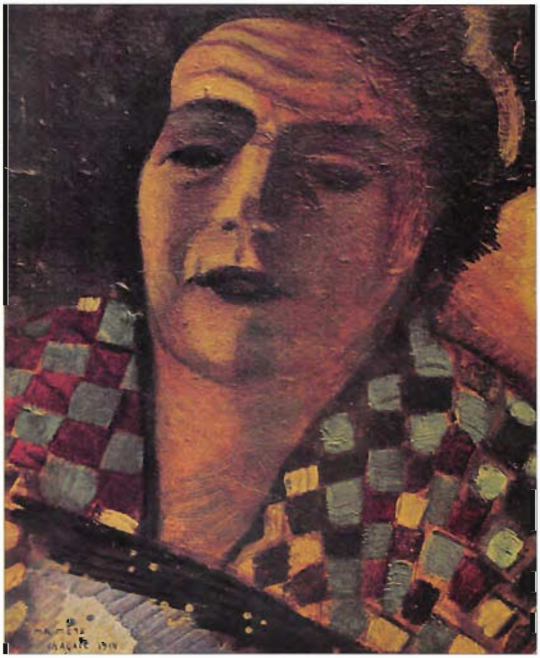


اللوحة ٥٨. القرية وحاملى أوانى المياه، ١٩١١ - ١٩١٢. جواش على ورق، ٢٢ × ٢٧,٩ سم. مجموعة خاصة.

أغزر سني حياته إنتاجًا
روسيا (١٩١٤-١٩٢٢م)

ومع عودة شاجال إلى عرينه ببلدة ڤتيبسك بعد قضائه أربع سنوات في باريس التي وصفها بقوله «مدينة محظوظة وعالم فريد». وانطلق يرسم ما يخطر على باله لا سيما ذكريات الطفولة والصبا وأفراد أسرته. وإذ لم يكن قماش القنب المستخدم في الرسم متوفرًا آنذاك في روسيا انتقل إلى الرسم على الورق المقوى أو الورق العادي، وسجل بفرشاته كل ما كان حوله: أبواه وشقيقاته وأخاه الوحيد «داڤيد» وأصدقائه وجيرانه، بل والمتسولين والباعة الجائلين، فأنتج خلال عامي ١٩١٤ و١٩١٥ قرابة ستين لوحة، وإن كان عقله مشغولا بحبيبته وزوجته بيللا التي عادت من موسكو للقائه حيث كانت تدرس فن التمثيل المسرحي على يد المخرج العالمي الشهير «كونستانتين ستانسلاڤسكي». وعلى مدار سنوات أربع ظلت العلاقة بينهما تتواصل بفضل تواتر الرسائل، يحفزه حب بيللا.

ولم يلبثْ «شاجالُ» أنْ عَقَدَ قِرانَه على مَـحْبوبته «بيللا روزنفلد» الحسناء التي فَجَّرَتْ جَذْوَةَ الحبِّ لديْه، في عام ١٩١٥ بعد أن وُفِّقَ إلى تذليل ما واجهَهُ من عقَبات أثارتْها أسْرة العَروس التي كانت بطبيعة الحال تَتوقُ لأنْ تُزَفَّ ابنتهم إلى شخصٍ يَنْحَدرُ من طبقة لا تَقِلُّ شأنًا عن مستواها الاجتماعي، لكن سرعان ما انْفَرجت الأزمةُ وخَضَعَتْ





يمين اللوحة ٥٩. والدتُهُ كما رسمها، ١٩١٤. لوحة زيْتية، ٣٤,٥ × ٢٩,٥ سم. مجموعة خاصة.

يسار اللوحة ٦٠. داڤيد (شقيق مارك) يعزف على الماندولين، ١٩١٤ - ١٩١٥. زيت على قماش، ٥٠ × ٣٧,٥ سم. هلسنكي.

اللوحة ٦١. الأخت (انيوتا)، ١٩١٠. زيت على قماش، ٩٢,٨ × ٧٠,٨ سم.
متحف سولومون ر.جوجنهايم. نيويورك.





اللوحة ٦٤. پورتريه ذاتي للفنان مع بالتة الالوان أمام حامل الالوان، ١٩١٧. زيت على قماش، ٨٨,٩ × ٥٨,٤ سم. مجموعة خاصة.



اللوحة ٦٢. الأخت (مانيا) على مائدة الطعام، ١٩١٤ – ١٩١٥. زيت على قماش، ٤٩,٣ × ٣٥,٧ سم. مجموعة خاصة.



اللوحة ٦٣. الأخت (ليزا) تتطلع من النافذة، ١٩١٤. زيت على قماش، ٧٦ × ٤٦ سم. مجموعة خاصة. بازل.



اللوحة ٦٥. عيد الميلاد (قُبلة التَّوْق الأكروباتية). ١٩١٥، زيت على قماش، ٨١ × ١٠٠ سم. متحف الفن الحديث. المجموعة الخاصة بالسيدة ليلي بلِسْ، نيويورك.

لوحة قبلة التوق الأكروباتيّة بمناسبة عيد ميلاده

ويتجلّى أسلوب لوحات مارك شاجال الشّبيه برسوم الأطفالِ أكثر ما يتجلّى في لوحته الاحتفالية «عيد الميلاد». فنراه قد رسم في هذه اللوحة شاجال وزوجته «بيللا» وهما يحتفلان بعيد ميلاده.

ويَسْري في هذه اللوحة الطابع الاحتفالي المعتاد وإن تخلّله الغُموض المعهود الذي عادةً ما يَتسلَّلُ إلى لوحات شاجال فيَسْترعي انْتباه الـمُشاهِد، ويدْفعه إلى التَّطلُّع إلى اللوحة مَرّة بعد مرّة متأمّلا بإمْعان وتدقيق تفاصيل الـمَشْهَد الـمُصوَّر، حيث نرى شاجال وهو يقْفزُ فوق زوجته ليَظْفَر منها بقُبلة على نحو ما اعتدنا في أعياد ميلاد أحبّائنا بعد أن انْطلق وَثْبًا في حركة بهْلوانية ليطْبَعَ قُبلةً على فَم بيلّلا على نحو ما نفعل في مثل هذه المناسبات ولكن بطريقة مبتكرة غير مألوفة عمّا هو سائدٌ. وقليلٌ هُم الفنّانون القادرون على المغالاة في بَثّ روح الفُكاهة والأُلْفة في تصاويرهم التي تَمْتَدُّ من طَرَفٍ إلى الطَّرف الآخر من اللَّوحة. ومن مِنّا لم يتسَلَّمْ باقة زهور أو يَحْظَ أو يتذَوَّقْ طَعْم الكعْك في مثل هذه المناسبة الاحتفالية! ولا يغيبُ عن بالنا أن شاجال لا بُد قد اسْتلْهم موضوع هذه اللَّوْحة الغريبة إمّا من مُعاشَرته لِعَروسه، أو استمدها من تَجارِبه الغرامية الغَزَليّة السّابقة.

أما الأمْر الـمُؤكَّد فهو أن هذا التشكيل الحاذِق غير المألوف كان يَعْتَملُ في لاشعور الفنان منذ صِباه، ودليلُ ذلك ما بَذَله الفنان من جُهْد ودُعابَةٍ وتدْقيق في رسم هذه اللوحة التي تُعدُّ نموذجًا جديرًا بالتأمُّل والاسْتمتاع، ولا غَرْو فهي مُصَنَّفَةٌ ضِمْن إنْجازات لوْحات شاجال ذات الرَوْعة والجلال التي جَرَى اخْتيارها ضمن أرْوَع عَشْرِ لوحات لهذا الفنانِ الموهوبِ.



الأسرة لإرادة ابنتها، وأعَدَّ حَفْلاً بمناسبة الزّفاف، وزَيَّن طُرُق بلْدته.

وقد سجَّل لها العَديد من اليورتريهات الشَّخصيَّة. وذات يوم أعرَبَتْ بيللا عن رَغبتها في تزيين غُرْفَة نومِهما يوم عيد ميلاده بالزهور و«الشالات» بديعة الزّخارف وأمسكت بباقة زهور مُتفتِّحة- وسجَّلت في مذكراتها أنه طالبها بأن تقف كتِمثالٍ دونَ حرَكةٍ، ثمّ انْدَفَع مُنفَلتًا من الجاذِبية الأرضية مُنْقضًا عليْها ليَلْثِم شَفَتَيْها. وثَمَّةَ لوحةٌ رائعةٌ جذّابةٌ رسَمها «شاجال» لزوجته «بيللا» عام ١٩١٧ أثناء إقامتهما بالعاصمة «سان بطرسبرج» (بتروجْراد) أطْلق عليها «بيللا ذات الياقة البيضاء»، وقد أوْدَعَها مشاعِرَه الفيّاضة تجاه شريكة حياته.. ويروي شاجال في سيرته الذاتية: اعتادت بيللا أن تزور مرسمي صباحًا ومساءًا لتقدم لي الكعك الذي أعدته وأنضجته بكل حرارة الحب وحنانه والسمك المقلي وكوب اللبن الساخن والفوط المطرزة بزخارف أنيقة. وإذا هي تفتح ضلفة الشباك، فإذا زرقة السماء تتسلل حثيثًا إلى غرفة النوم تحمل معها آيات الحب، وقد ارتدت بيللا لباسًا أبيض أو أسود، فلقد كانت دائمة التردد على مرسمي تتفقد لوحاتي بشغف واهتمام. **(اللوحات ٦٥ - ٧٠)**

بيللا ذات الياقة البيضاء

وفي لوحته المعروفة بإسم بيللا ذات الياقة البيضاء في لحظة تأمل وقد أسبلت جفنيها ومالت برأسها على صدرها مطلة على الحديقة (أو المزرعة) كثيفة النباتات أسفلها ومدت ذراعيها في تشكيل آسر. صَوَّرَ فيها نفسه وهو يُلاعبُ ابْنَتَهُ «إيدا» في الحديقة العامة أدنى اليورتريه، فتشيرُ إليه «بيللا» بسَبَّابَـتِها ألا يَغْفَلَ لحظةً عن مراقبة الطفلة والعناية بها.

اللوحة ٦٦. بيلا ذات الياقة البيضاء، ١٩١٧. زيت على قماش، ١٤٩ × ٧٢ سم. المتحف القومي للفن الحديث. مركز چورچ پومپيدو. پاريس.



اللوحة ٦٧. زفاف الفنان الى بيلا فى حراسة ملاك مجنح، ١٩١٨. لوحة زيْتيّة، ١٠٠ × ١١٩ سم. جاليري ترتياكوف. موسكو.

الصفحة المقابلة: ربّاه ... أدِمْ علينا هذا النعيم !

كان شاجال مَفْتونًا بِزَوْجَته بيلّا التي عَقَدَ قرانه عليها في بلدة ڤيتْبِسْك عام ١٩١٥. وقد أثْمرَ هذا الزّواج ابنتهما الوَحيدة «إيدا» وأصْبحتْ الأُسْرةُ كُلّها مُفْعَمةً بالسّعادة والبَهْجَة والأمَلْ. فإذا به يَسْكرُ برحيق الحُب. فيعكفُ على رسْم پورتريه لبيللا وهي تحمِلُه فوق كَتِفَيْها اعْترافًا بِكَريم فَضْلِه و وافر عطائه.

وينْشُعُ الپوْرتريه ضَوْءًا ذَهَبيًا مُتوهّجًا، اسْتقاه الفنان من لَوْن السَّماء التي طالما تطلّع إليها في صِباه، والتي تُضيء خلفيّة الپورتريه من حَوْلهما. إنه شاجال في الپورتريه مُنْتَشيًا بالسّعادة، والهَناء بِرَفاهيَة العَيْش ونِعْمة الرّب ورَهافة الحِسّ، حيث يَرْفَعُ بِيُسراه كأس شَراب في سَعادَةٍ مُفْرطة مُعْتليًا كَتِفَىْ زَوْجَتِه، وهي تُبادِلُه مُتْعة الرَّفاهيَة التي تُعبِّر عنْها الـمِرْوحة التي تُمْسِكُ بها بِيُسْراها دون مَشقّة أو عَناء. ولقد دفَعَتْ سعادة الزَّوجيْن لَفيفًا من الملائكة إلى أن يُبارِكوا هذه الزّيجة الـمَيْمونة. وانْبَرتْ بيللا من فرط سعادتها تتوجّهُ إلى ربِّها مُتَسائلةً في دُعاءٍ واسْتكانةٍ بِلِسان حال يقولُ: «ربّاه، أدِمْ عَلَيْنا هذا النَّعيم». أما سؤالها فكان: إلهي... تُرى إلى متى يدوم هذا النَّعيم؟ اللّهم عَرِّفْنا النِّعَم بِدَوامها لا بَعْدَ زَوالِها والعافية باسْتمرارها... ألا ما أرَقّ هذا الدُّعاء.



اللوحة ٦٨. پورترية ثنائي لشاجال وبيلا وكأس نبيذ. ١٩٢٢. جواش. ٤٢,٨ × ٢٤,٤ سم. مجموعة خاصة.



اللوحة ٦٩. پورترية ثنائي لشاجال وبيلا وكأس نبيذ. «إلَهي. إلى متى يَدومُ هذا النَّعيم! اللَهم عَرِّفْنا النِّعَم بدَوامِها لا بَعْد زَوالها! پورْتريه لبيلّلا تَرْفَعُ زَوْجَها فوق كتِفَيْها وهو يُمسك بكأس شَراب مُتَحسّسًا جَبينَها بيُمناه. ١٩١٧ - ١٩١٨. لوحة زيْتيَة، ٢٣٣ × ١٣٦ سم. المتحف القومي للفن الحديث. مركز چورچ پومپيدو. پاريس.



اللوحة ٧٠. شاجال يرفع بيلا نحو السماء، ١٩١٧. زيت على قماش، ١٧٠ × ١٦٣,٥ سم. متحف روسيا القومي. سان بيترسبورج.



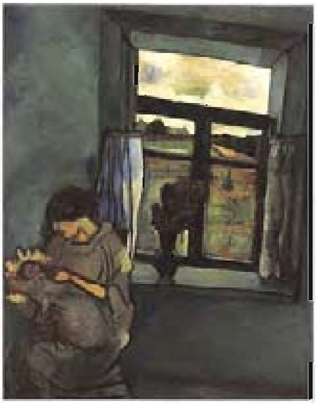
اللوحة ٧١. محل عم سثيا في مدينة «ليزنو»، مكتوب على يافطة الباب الايمن (حلاق ز. شاجال)، ١٩١٧.
زيت وجواش وقلم ملون على ورق، ٣٧,١ × ٤٩ سم.
جاليري ترتياكوف. موسكو.



اللوحة ٧٢. شارلي تشاپلين، ١٩١٩. الوان مائية،
١٦,٧ × ٢١,٥ سم. مجموعة خاصة.



اللوحة ٧٣. زيارة لأجدادى، ١٩١٥. الوان مائية وقلم حبر ورصاص على ورق، ٤٦,٢ × ٦٢,٥ سم. بازل.



اللوحة ٧٤. بيلا وإيدا بجوار النافذة، ١٩١٦. لوحة زيتية، ٥٦ × ٤٥ سم. مقتنيات خاصة.

وعندما كان شاجال وزوجته في روسيا في الوقت الذي اندلعت فيه الحرب العالمية الأولى في ١٩١٦، استقبلوا مولودهم الأول وكانت فتاة اسمها إيدا.

الثورة البولشفية

وحَدَثَ أنْ وقع انقلابٌ خطيرٌ كان يُعَدّ بالنسبة إلى «شاجال» أمرًا جَلَلاً، إذ بَثَّ في نفسه ورفاقه حالةً من التَّوَجُّس والقَلَق والتَّـرَقُّب بعد أن وَعَوْا دِلالات الإشارات الـمُنْذِرَة بما سيقعُ في مدينة «سان بطرسبرج» من أحداث تُنْبِئ عن أن اندلاع الثورة في روسيا لإزاحة النظام القَيصري قد بات وشيكًا، فلم تَكَدْ تمرُّ أيامٌ عشرةٌ فَحَسْب - كَتَمَ العالَـمُ أنفاسَه إبّانها - حتى وَقَعَتِ العاصمةُ في أيدي الثُّوّار البَلاشِفَة!

«شاجال» في خدمة الثورة البولشفية



اللوحة ٧٥. الثورة الشيوعية. عن كتاب "سيرة حياتى لشاجال".

وما لبث «لينين» أن أسْند إلى «أناتولي لوناشارْسْكي» مقاليد وزارة الثقافة الرُّوسية «قوميسار الشَّعب للتربية والتعليم والثقافة». وكان «شاجال» قد تَعَرَّفَ على «لوناشارْسكي» في باريس عام ١٩١٢ عندما كان يَشْتَغِلُ بالصَّحافة التي كانت تَصْدُر في باريس آنَ ذاكَ باللُّغة الفَرَنْسية، فإذا «لوناشارْسكي» يقعُ اختيارُه في سبتمبر عام ١٩١٨على «مارك شاجال» ليَشْغَل منصب «قوميسار»(٧) الفنون الجميلة لبلدة «فِتِبسك».. ومن هنا بدأتْ انطلاقةٌ جديدةٌ وتجربةٌ واعِدَةٌ في أنْشَطة «شاجال» الفنّية التي لم تَعُدْ بعدُ انطواءً على الذّات، بل شَرَعَتْ في انْطلاقة جديدة يَـخوضُ بها تجربةً واعِدةً، فإذا هو يتجاوزُ النّشاطَ الفرديَّ، وغَدَتِ الـمُغامرةُ عنده نشاطًا مُتجدّدًا، وما كان بالأمس عَصيًا على التنفيذ، غَدا منذ هذه الآوِنَة أمرًا مَيْسورًا. وبعد أن كان



اللوحة ٧٦. البيت الرمادي، ١٩١٧. زيت على قماش، ٦٨ × ٦٤ سم. المتحف القومي للفن الحديث. مؤسسة كوليسيون. مدريد.

«شاجال» خَجولاً شِبْهَ مَجْهول، أصْبح مَسْؤولاً شهيرًا يُشارُ إليه بالبَنان. وعاش بكل حواسِّه أحداثَ الثورة التي اتّجهت نحو عُمْق الـمُجتمع الروسي، وإذا هو يَأْمَلُ في عالمٍ جديد أفضلَ من السّابق، فلقد كان موقِنًا قبلُ بأن انتماءه إلى طبقة متواضعة، وكذا إلى العَقيدة «الـحَسيدية»[٨] غير المعترَف بها من السُّلطة القَيصرية، يُسْهم في إحباط قُدراته ومواهبه. وها هو ذا الفن لم يَعُدْ وَصْمَةً أو نَقيصَةً، فإذا هو يفتحُ ذراعيْه مُرَحِّبًا بهذه الحرّية الواعِدة باعتبارها أفضل وسيلة لإشْباع تطلُّعاته الـمَكْبوتة وتشجيعِهِ على خَوْض حَلْبَة المغامَرة والاكتشاف، واسْتطاع الـجَهْر بأفكاره عَلَنًا، ودَعا أصدقاءَه وزُملاءَهُ للمُشاركة في التدريس، فلقد حَظيَت الفنون مع مَطْلَع الثّورة البولْشفية باهتمام قادَتِها الذين انْبَرَوْا يُبَشِّرون الشّعب بأهمية التّضافُر والتّلاحُم بين القيَم الجمالية والسّياسية لتأسيس مُجتَمع



اللوحة ٧٧. الشّاعر مُضطجعًا، ١٩١٥. زيت على ورق مقوى (كارتون)، ٧٧ × ٧٧,٥ سم. تيتْ جاليري. لندن.

أوْفَى إنسانيةً، غير أن الدولة السُّوفْيتية ما لبَثَتْ أن تراجَعَتْ عن رأيها بعد أن ثَبَتَ لها أن الـحُلْم القديم بتطبيق «نظرية الفن للفن»[٩] أمرٌ جِدُّ خطير، وألا مَنْدوحَةَ عن إدارة الثقافة والفنون بأسلوبٍ واقِعِيٍّ يخدمُ مصالح الثورة، إلا أن «شاجال» كان لا يزال مقتنعًا بأفكاره الثورية، فانْبَـرَى بحماس شديد للنهوض بالحركة الفنّية ببلدة «ڤِتْبِسْك» فإذا اختيارُهُ يقعُ على أكْفأ المتخصّصين في جماليات الفنون، وانْطَلَقَ يُقيمُ الـمَعارض الفنّية ويُنْشِئ المتاحف، كما عُنِيَ باستئناف الدِّراسة بأكاديمية الفنون ببلدة «ڤِتْبِسْك» ودَفَعَتْهُ الحَماسةُ وقتَ ذاكَ إلى حَدٍّ جعله يخطُب في مواطِنيه قائلاً:

«أصْدُقُكم القَوْل إذْ أبَشِّرُكُم بأن طبقة العمّال إذا ما تَزَوَّدَتْ بأصول الفن والثقافة، فسَوْفَ تَشُقُّ طريقها إلى آفاقٍ غير مَسْبوقة .»

وانْتَقَى «شاجالُ» نُخْبَةً من أكْفَـاءِ الفنانين لإدارة معهد الفنون ببلدته، كما شَرَعَتْ صفوةٌ من الفنانين الرُّوس في النُّـزوح إلى الأقاليم، مثل «إلْ ليسّيتزْكي» و «كازيمير ماليڤيتْش» الذي ما لبث أن أضْفَى على الفن بمدينة «ڤتبسك» طابَعًا بوهيميًا! وما لبثَتْ الصّراعات حوْل «تَسْييسِ الفن» أن عَرَّضَتْ مَسيرة الفنون في المدينة إلى الخطر، ممّا أثار قَلَقَ «شاجال» بعد أن أصْدَر «ماليڤيتش» في عام ١٩١٥ كتابًا ذاعَتْ شُهرته وقتَ ذاكَ بعُنوان «الـمُرَبَّع الأسود فوق أرْضية بيضاء» سُرعان ما اسْتُقْبِلَ بحَفاوةٍ بالغة دفَعَتْهُ



اللوحة ٧٨. «الـمُصوِّرُ يتطلّع إلى القمر»، ١٩١٧. جواش (ألوان صَمْغيَّة) ومائية على ورق، ٣٢ × ٣٠ سم. مجْموعة خاصَّة لمارْكوس دينْز. بازل- سويسرا.

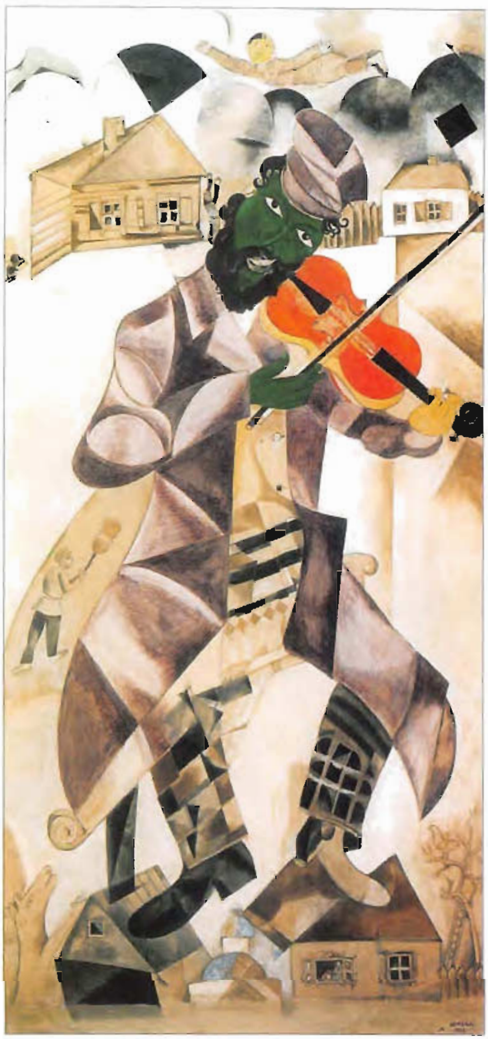
إلى أن يتصدّر قائمة روّاد الفن الحديث آنَ ذاكَ.. وهكذا ظهرتْ إلى الوُجود نظرية «التّوازُن العقْلاني بين المِساحات التجريدية الـمُلوَّنة» التي نادَي بها «ماليڤيتْش» تحت مُسَمَّى «التصوير النّقي»، فضلاً عن الأطْروحَة العِلْمية التي تَقَدَّم بها للحصول على درجة علمية عُلْيا تقوم على فكرة أن الأوان قد حانَ لاطِّراح النظريات الفنّية الرّاهِنَة والـمُتداوَلَة كافةً.

كان «شاجال» وقتَ ذاكَ شيوعيًا متحمّسًا، يَـحْدوهُ الأمل في مستقبل أفْضَل، فخَطَّطَ للاحْتفال بأوّل عيد للثورة، وانْطلق يزيّن بلدة «ڤتبسك» ومبانيها، داعيًا لِـما نادَتْ به حكومة الثّورة، غير أن ردّ فعل رفاقه الفنّانين كان الاحتجاج على النَّهْج الفنّي الجديد في مجال الرسم والتصوير الذي جاء مُـخَيِّبًا لآمالهم، فإذا هم حَيارى يتعجّبون ويتساءلون: تُـرى، لماذا نَـرْسُمُ البقرةَ خضراءَ اللَّوْن والجياد محلّقةً في السّماء؟! وما العلاقة بين هذه التَّوَجُّهات وبين ما ينادي به «ماركس» و« لينين» وما كاد القوميسار «مارك شاجال» يَشْرَعُ في تنفيذ رُؤاهُ الفنّية الواعِدَة، حتى فوجئ بعقول أعضاء الحِزْب الـمُتَحَجِّرَة تنقلبُ على ما سبق أن تعهّدَتْ به من حُرّيات تَقْتَفيها الإنجازات الفنّية، وإذا «شاجال» يَرُدُّ على هذه النكسة بإنجاز لَوْحته «الفنان مُتَطَلِّعًا إلى القمر» التي يتراوَحُ تاريخ رسْمها ما بين عامي ١٩١٧و ١٩١٩ والتي قَدَّمَها لتكون بمثابة ردّ على

التوجُّهات الرَّجْعية الأخيرة في مجال الفنون، حيث نشهدُ مصوِّرًا ضاربًا عُرْضَ الحائط بما يدورُ من حَوْله، مُسْتغرقًا في أحْلامه وأشْواقه وتطلُّعاته، مُتَوِّجًا رأسَه بإكْليل الغار، ومُـحَوِّمًا خلال اللوحة وقد غابَ عن وعْيه وتَـمَلَّكَتْهُ نَشْوَةُ نعيم الفِرْدَوْس.

ولكن.. بينما كان «شاجال» في مُهِمّة رسْمية بموسكو، إذا هو يفاجَأ بإقالته من مَنْصِبه، وكذا بتَغْيير اسم «معهد الفنون» ببلدة «ڤِتِبْسْك» إلى «معهد التَّفَوُّق الفني»، ثم ما لبث التَّخَبُّط السِّياسي أن أعادَهُ إلى مَنْصِبه من جديد! إلاّ أنه كان قد ضاقَ ذَرْعًا بتلك الحرْب الخفية التي يَشُنُّها «ماليڤيتْش» ضدّه، كما بدأ يحسُّ الارْتياب في نوايا النّظام وتوجُّهاته ومَفْهومه عن الفن، غير أنه كثيرًا ما يحملُ النّجاحُ في الحياة بُذورَ الـحَظِّ السّيئ؛ إذْ غَدا وجود الفنان «ماليڤيتْش» أمرًا ذا مَرْدودٍ عكسيٍّ على أنْشِطة «شاجال» الفنّية. وعندما حَمِي وَطيسُ النّزاع بين الطرفيْن وتَعَذَّرَتِ السُّبُل والـحُلول، طالَبَ «ماليڤيتْش» الفنّانين بممارسة نَهْج الواقعية الاشْتراكية لتَفْعيل الاتّجاه الاشتراكي، فتَقَدَّم «شاجال» باستقالته رغم إلْحاح تلامذته ومُريديه بالتّراجُع عن قراره بالرحيل عن «ڤِتِبْسْك» مُنطلقًا هذه المرّة إلى موسكو، وكان ذلك في عام ١٩٢١ وبالرغم من ذلك، لم يَنْجُ «شاجال» من بطش «ماليڤيتش» الذي ما فَتِئ يطارده إلى النهاية.

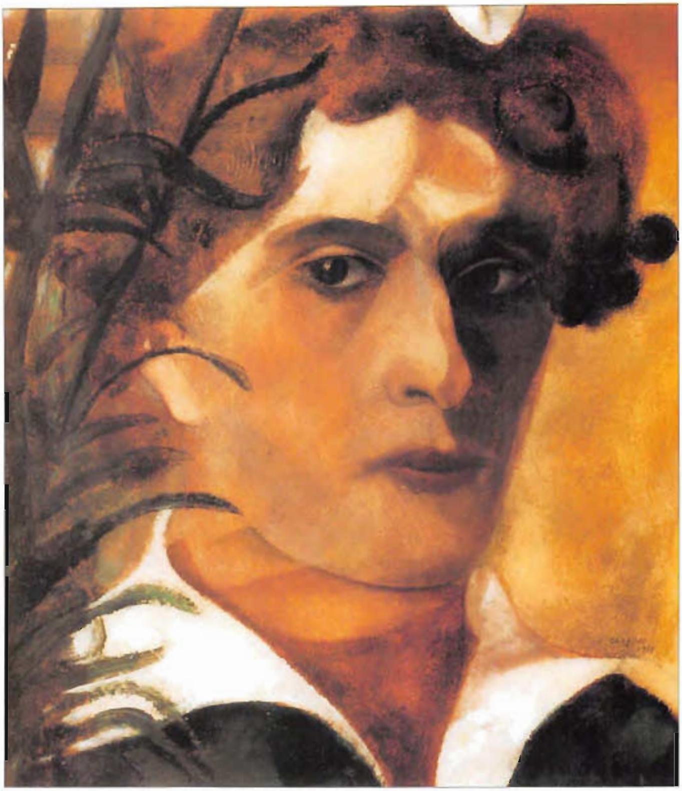
وقَضَى «شاجالُ» حياتَهُ الجديدةَ بموسكو في حالة من البؤس المادي، فإذا هو يَبْذُلُ جهودًا جبّارة يَنوءُ بها المرءُ لتنمية دَخْلِهِ ومَوارِدِهِ. وإذْ كان الفتى العِصاميُّ «شاجال» مولَعًا منذ صِغَرِهِ بفنون المسرح، فقد سارَعَ إلى نقل نشاطِهِ نحو تَشْكيل السّتائر المسْرحية نظيرَ زيادةٍ مَلْموسَةٍ في أجْرِه، فَضْلاً عن زخْرفة جُدْران صالات الاجتماعات وقاعات الموسيقى بلوْحاتٍ حافلةٍ بالقَصَص الرّامِز الـمُسْتَقَى من المسرحيات المعروضَة آنَ ذاكَ.



اللوحة ٧٩. «الموسيقي» عازف الكمان الأخضر، ١٩٢٠. صباغة وجواش على قماش، ٢١٢،٤ × ١٠٣،٥ سم. جاليري ترتياكوف. موسكو.

وفي موسكو أعاد «شاجال» رَسَم لوْحته الشّهيرة «عازف الكمان الأخضر» وهي نسخة ذات حجم مُصَغَّر للأصْل الذي كان قد أعَدَّه لمسرح موسكو دون أن تفقدَ أيَّ قَدْرٍ من رَوْعتها وجَلالِـها. وكانت الإعانة الـمُخَصَّصَة للفنانين وقـتَ ذاكَ تُقَيَّمُ بمدى ما يعودُ على النظام السياسي الجديد من نَفْع. وبطبيعة الحال، جاءت مَرْتَبَةُ «شاجال» في ذَيل القائمة.. ولا عَجَبَ في ذلك، فما كان «ماليڤيتْش» ليُقَدِّرَ مكانة «شاجال» إلا في أدْنى دَرَكات الفن. ويعترفُ «شاجال» في كتابِهِ «سيرة حياتي» بأنه قد اكْتشف في تلك المرحلة المتقدِّمة أن السُّلطة الثوْرية الجديدة ذات التَّوَجُّه الشُّمولي لن تتراجَعَ عن إلْزام الفنانين

اللوحة ٨٠. پورتريه ذاتى لمارك شاجال، ١٩١٤. زيت على ورق مقوى، ٣٦,٥ × ٣٠ سم. متحف فيلادِلفيا للفُنون. فيلادِلفيا.



بما يعودُ على النّظام الجديد ذي النّزْعَة الشُّمولية من فائدة تقتضي تقييد رُؤاهم، فلم يجدْ أمامه هذه المرّةَ من سبيلٍ إلا الهجرة إلى پاريس.

وكان نشوب الحربِ العالمية الأولي وتفَجُّر الثورة الماركسيّة فى روسيا هُما الحَدثان اللّذان حَدّدا مَسيرة حياتِهِ ومِشْواره الفنّى آنذاك اللّذين انْعكَسا علي طبيعةِ إنْجازاته ودَفَعا به إلي الانْصِهارِ فى الحياة الوُجوديّة رَغْمًا عنه، وهو ما يتجلّي فى پورتريهِ الذّاتى الذى كان أول ما رَسَمه الفَتي شاجال بعد عوْدَته من پاريس عام ١٩١٤، حيث تَبْدو لنا صورة شاجال الفَتي و قد تَغيَّرتْ هيئَته عَمّا كان قد رَسَمه لِنَفْسه فى عام ١٩٠٩ (لَوْحتا **٣٣، ٨٠**) فيبدو مُتَشَكِّكًا يَتَسَرْبلُ بالحَيْرة وهو يُطِلُّ عَليْنا من بيْن فُرْجات أغْصان شجرة مُجاوِرةٍ، للاخْتباء وراءَها فى أيّة لحْظةٍ، كما يَلفِتُنا فى هذا الپورْتريه حِرْصُ الفنان علي تَشْكيل مَلامح وَجْهِه بحيْث تَبْدو أكْثَرَ دَلالة علي الأنوثَة ! التى كانت أسْرَتُه تُعايِرُه بها علي سبيل الـمُداعَبة، حتي صار هذا الپورتريه صورَةً ناطِقةً بِفَزَع شاجال من مِحْنَة التَّجنيد الإجْبارى، فتعمَّدَ ألا يُشيرِ إلي فَوْرَته الجَسَديّة، كما تَصَنَّع الضَّعْفَ والهُزال لَعلَّ هذا يُنْقِذُه من ضَراوَة «خِدْمَة العَلَم»!.

باريس.. مرة ثانية
فرنسا هي موئلي وملاذي
(١٩٢٣ - ١٩٤١م)

كان شاجال يؤثِر السَّفر وحده على أن تلحق به زوجته بيللا وإبنته إيدا فيما بعد. وقد عاد شاجال من روسيا في شهر مايو ١٩٢٢. وكانت أول محطة نزَل بها مدينة برلين حيث التقي بـ «هيرون ڤالدن» صاحِب إحدى شركات بيع اللَّوحات الفنية ببرلين، وكان قد احتضن أول معارض شاجال بالعاصمة الألمانية خلال صيف عام ١٩١٤ وكان شاجال قد خلف في حوزة ڤالدن أربعين لوحة زيتية، ومائة وستين لوحة زيتية، ومائة وستين لوحة مرسومة بالجواش، وبعض لوحات أخرى كان قد انجزها بـباريس، ومن بينها عدد من لوحاته العديدة التي رسمها بفرنسا. وهكذا حرم شاجال من استرداد لوحاته الأثيرة بعد الاحتيال والنصب عليه. وقد ذاعت هذه الفضيحة وقتذاك في أنحاء ألمانيا، واتضح لشاجال أنه قد تورط في مؤامرة نصْب واحتيال حرمته من الإفادة جهوده السالفة، كما اكتشف أن ڤالدن قد بدد لوحاته بسوقيَّة دون ضمير.

وذاعت هذه الفضيحة في شتى أنحاء ألمانيا خلال السنوات الثمانية التي غاب فيها شاجال عن ألمانيا. وخلاصة الموقف أن ڤالدن قد بدد لوحات شاجال أثناء عرضها بالمعارض التي أقامها في شتى أنحاء ألمانيا، كما باع العديد منها. وفي أعقاب هذه النَّكبة ومشاعر الندم والإحباط التي مرَّت بشاجال أبلغه ڤالدن أنه قد أودع باسمه مبلغًا من المال نظير لوحات شاجال التي باعها طرف أحد المحامين لحسابه، فخيل لشاجال أنه قد غدا ثريًا، ولكنه ما لبث أن تبين أن المبلغ لا يكفي لشروى نقير، فسارع إلى أحد المحامين ببرلين عسى أن يخفف من هذه الكارثة التي حلَّت به، رافضًا أي مبلغ مطالبًا ڤالدن بأسماء المشترين للحصول على حقوقه المبدَّدة التي سلبوها. وخلاصة القول أن شاجال قد تعرض لمكيدة نصب حرمته من حقوقه المادية المبددة، وظل شاجال يطالب بمستحقاته سدًى. وفي عام ١٩٢٦ كما وافقت مطلقة ڤالدن على رد بعض اللوحات التي كانت قد تسلمتها من شاجال، الذي سارع برفع دعوى لاستخلاص حقوقه، وهي عشر لوحات مرسومة بالجواش فضلاً عن ثلاث لوحات هامة هي: «أنا والقرية» و«إلى روسيا»، و«الشاعر»(١٩١١). وخلاصة القول أن شاجال لم ينس قط تلك الظُّروف المريرة التي كانت بالنِّسبة إليه فقدان جانب من ماضيه الفني.

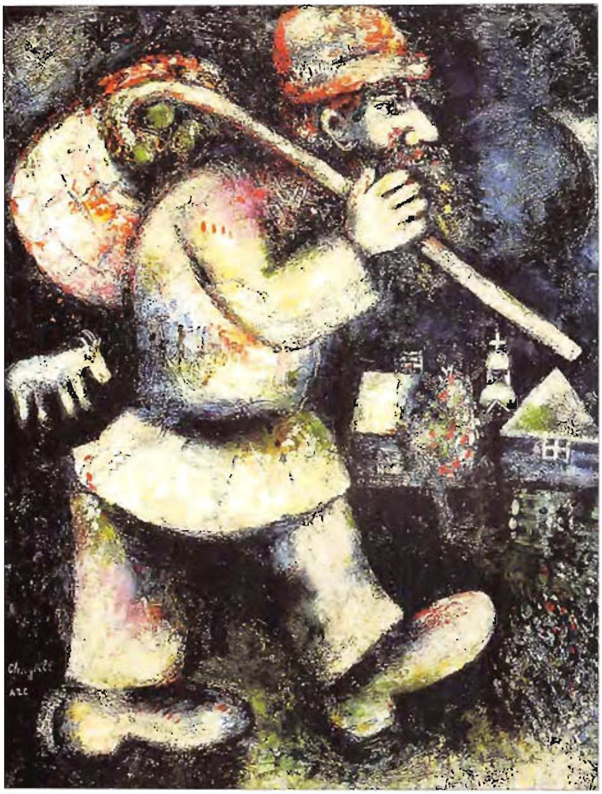
وما لبثت بيللا وإيدا أن التحقتا بشاجال في برلين. ومنذ صيف عام ١٩٢٢ حتى خريف عام ١٩٢٣ أقام شاجال وأسرته في برلين بالرَّغم من المشكلات التي تعرض لها بعد أن استمتعوا بإقامتهم بالعاصمة الألمانية. ولقد اجتذب شاجال إعجاب الألمان بلوحاته وبأسلوبه الفنيّ. ومن بين أهم ما شغل به شاجال أثناء وجوده بألمانيا هو اهتمامه بفن «المرسومات المطبوعة»، وأعني به فنّ الرسم فوق أسطح معدنية لاستخدامها في



اللوحة ٨١. صورة فوتوغرافية لشاجال وبيلا وايدا ابنتهم التى ولدت بالاتحاد السوفيتى.



اللوحة ٨٢. صورة فوتوغرافية لشاجال بينما يرسم زوجته بيلا وتقف ابنتهم ايدا تتأمل إبداعات والدها.



اللوحة ٨٣. على الطريق، ١٩٢٤. زيت على قماش، ٧٢ × ٥٧ سم. جينيف.

طبع نسخ متعدِّدة مُستنسَخة من الأصل الوحيد فوق أسطح معدنية. ويتم إعداد هذه اللوحات المرسومة «بالكشط بالإزميل على الخشب أو الرسم بالقلم الشمعي على الحجر أو الخربشة بسنِّ الإبرة على المعدن وتحويل السطح الخشبي أو المعدني إلى مساحات مختلفة الغَور والنُّتوء. ويمكن طَبْع هذه المرسومات إمّا بلَون فرديّ Monochrome أو بألوان مُتعدِّدة Polichrome.

وبعد تجاوزه تلك التجربة الأليمة بعد أن قضى أربعة أو خمسة سنوات في باريس كان قد تجاوز تجربته الأليمة وعادَ من جديد للإقدام على إعادة رسم العديد من لوحاته السَّليبة بفرنسا التي أحس أنها جديرة بذلك حفاظًا على مسيرته الفنّية لا من أجل هدف ماديّ، فلقد كان يهدف إلى الحفاظ على أعماله المبكِّرة التي كان يعدها «فصولاً» في مذكراته اليومية.

رحل شاجال مع زوجته بيللا إلى باريس في عام ١٩٢٢ حيث غير إسماهما من «موسى وبرتا» إلى «مارك وبيللا». وما لبث أن أقدم على التعرف على العديد من مثقفي باريس وفنانيها، كما تجول هنا وهناك للإلمام بنواحي فرنسا الجذابة الجديرة بالزيارة والتسجيل، كما وفق إلى بيع العديد من لوحاته، وإذا هو يغدو فنانًا فرنسيًا بعد أن ظفر بالجنسية الفرنسية عام ١٩٣٧ وما أن التقى بالناشر الأشهر آنذاك «أمبرواز ڤولار» حتى طالبه بإعداد مئات اللوحات بأسلوب «فن التصميمات المطبوعة»[١٠]

وفي هذه الزيارة الثانية، لم يَعُدْ «شاجال» ذلك الزائر الأجنبي الغَرير الذي يبحث عن مكان مناسب يُؤْويه ويُناسِب في الوقت عَيْنِهِ قدراته المالية المحدودة بعد أن بسطتْ باريس ذراعيْها مُرَحِّبَةً به وبأسرته الصغيرة ترحيبًا حارًا لم يكن يتوقّعه. وما لبث أن أقيم معرضٌ لأعماله بالمتحف القومي للفن الحديث، كما وقع اختيارُهُ على مسكنٍ ناءٍ غريبٍ وَسَطَ حقول بلدة «أوريچيفال» على مقربة من «سان چرمان». فشَرَعَ في القيام بجولاته التي خصصها لاكتشاف الريف الفَرنسي، فاستقرّ بعضَ الوقت في «إيل آدام» (جزيرة آدم) ثم في «مونشوڤيه» حيث تعمّقت جذوره بفرنسا.. ولم تكن هذه الصّلات من اختيار الفنان وحده، بل كانت ثمرة رفقة عاطفية حميمة غَشيَتْهُ آنَ ذاكَ، غير أن «شاجال» لم يكتشف روعة «الكوت دازور» إلا بعد إحدى عشرة سنة تِلْوَ اكتسابه الجنسية الفرنسية.

وقد فرغ «شاجال» من تسجيل سيرته الذاتية عام ١٩٢٢ بباريس ولم يكن قد تجاوَزَ بعدُ الأربعينَ من عمره، غير أن الطبعة الفرنسية لهذا الكتاب لم تظهر بباريس إلا عام ١٩٣١ بعد أن نهضت زوجته «بيللا» بترجمته من الروسية إلى الفرنسية. وكان أن عَهِدَ تاجر اللوحات الفنية الأشهر «أمبرواز ڤولار» - الناصح الأمين لزمرة التكعيبيّين، والأب الروحي لـ «پاپلو پيكاسو» - إلى «مارك شاجال» بكتاب «الأرواح الميّتة» للأديب الروسي الشهير «جوجول» لتزويده بالصّور الشارحة، فإذا الوسط الفنّي الپاريسي يُفاجَأ بظهور كفاءة فنّية جديدة و واعدة. كما انكفأ «شاجال» خلال الفترة بين عامي ١٩٢٣ و١٩٢٧ على إعداد مئة وسبع لوحات لتَرْقين كتاب «أقاصيص لافونتين» بالرسوم التي أفصحت عن تأثّر أسلوبه الفنّي بمَجْرى الحياة الپاريسية، ثم انطلق من بعدُ إلى إعداد صوَر مفسّرة لأحداث الكتاب المقدس عام ١٩٣١ وإذا كانت زخارف «شاجال» للروايات الروسية وأقاصيص «لافونتين» تحمل بصمة التربة الفرنسية، فإن ترقينات الكتاب المقدَّس لم ترتبط بأيّ زمان أو مكان، وأغلب الظن أنه قد ضَرَبَ صَفْحًا عمّا وَرَدَ به من أحداثٍ وشُغِلَ بأمرٍ آخَرَ أبعدَ عمقًا هو إضْفاء الرُّوحانية على شُخوصه وأشكاله. وتشكّل هذه الكتب الثلاثة المراحل الأساسية لتكوينات «شاجال» الفنية الحميمة، ولامتداد حلمه الذي تَسامى به عمّا هو دارج مألوف نحو أسْمَى الرموز وأرقاها. وعندما شَرَعَ في رسم ثلاث عشرة لوحة لكتاب «ألف ليلة وليلة» بتكليف من أحد الناشرين الأمريكيّين، بدت هذه اللوحات وكأنها نُسَخٌ مكرَّرةٌ لأزياء كلٍّ من باليه «أليكو» و«طائر النار» اللذيْن اضْطلَعَ بإنجازهما أثناء وجوده بأمريكا.



اللوحة ٨٤. بورتريه شخصي لشاجال يحمل دار الأسرة فوق رأسه. عن كتاب سيرة حياتي لشاجال ١٩٢٢.

وكانت إقامة شاجال الأولى بباريس قد حَفلَتْ بالكِفاح الـمُسْتَعِر وبالخُلوّ من الأحْداث الـمثيرَة التى عادةً ما يَفْتَقِرُ إليْها مُجتَمع الفنّانين البوهيمى، فأنْجَزَ أعْمالَه الپاريسيّة من خِلال مُحاولاته الوقوف على واقع هذه المدينة التى هى بالنِّسبَة إليه موقع بلا ضريب.



اللوحة ٨٥. حياة الفلاح، ١٩٢٥. لوحة زيتية، ١٠١ × ٨٠ سم. جاليري أولبرايت نوكس. بافالو. الولايات المتحدة الأمريكية.

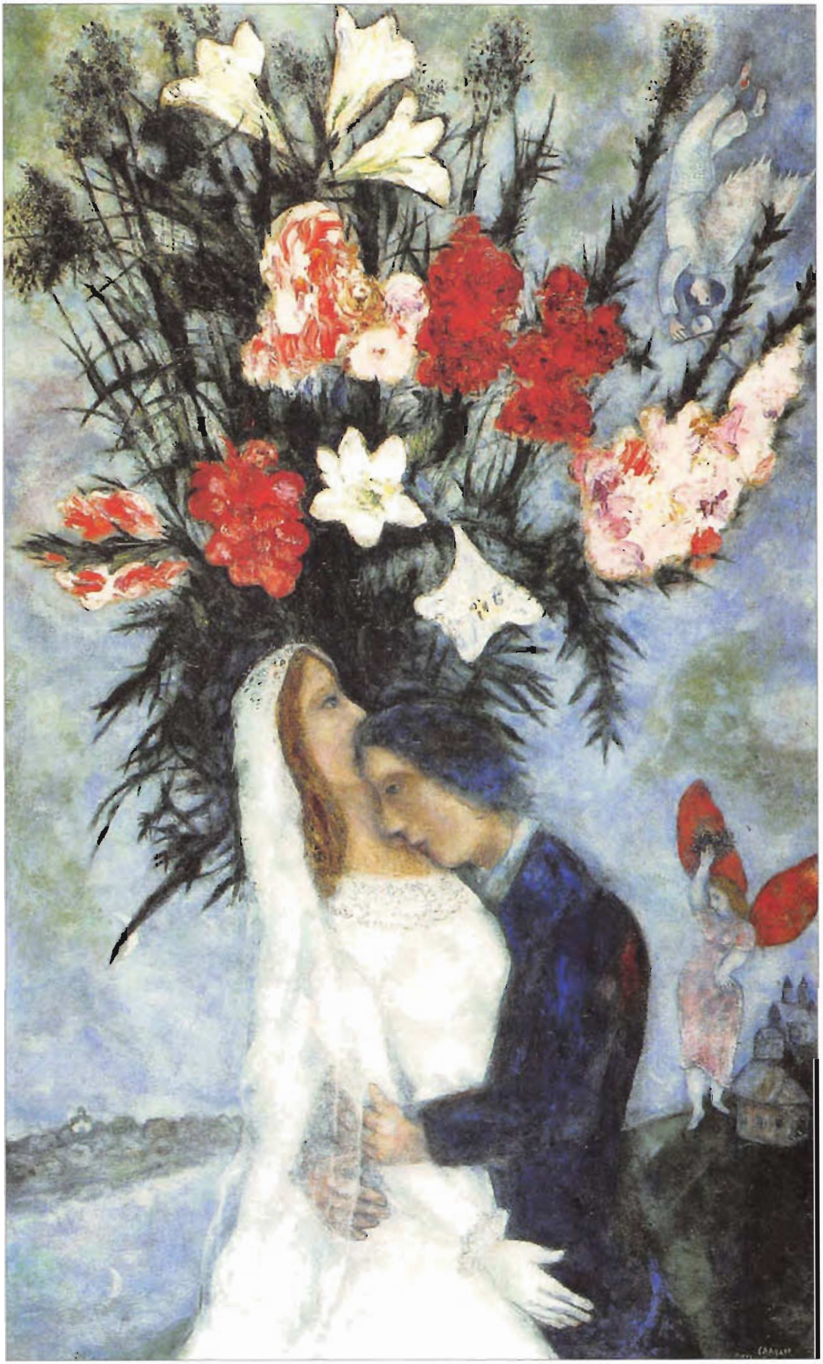




اللوحة ٨٦ . عازف الكمان الأخضر

تقدم شاجال بلوحته الفريدة «عازف الكمان ذو الوجه الأخضر» أثناء إقامته بباريس (١٩٢٠ - ١٩٢٣) حيث يبدو عازف الكمان معتليًا سقفي بيتين مسنمين بإحدى القرى الروسية التي تبدو من ورائه وقد حلقت فوق ما يعلوها من سُحب دائرية جذلة على حين تشرئب رؤوس البشر والحيوان في اللوحة نحو السماء، وقد اعتمر العازف «بغطاء الرأس الروسي» الشائع بنفسجي اللون وارتدى حُلة بنفسجية وأدفأ يده اليمنى بقفاز أخضر. واكتسى بمعطف بنفسجي وسروال ذي مربعات، كما انتعل حذاء أخضر في قدمه اليمني، وآخر ذي لون رملي أصحر في قدمه اليسرى.

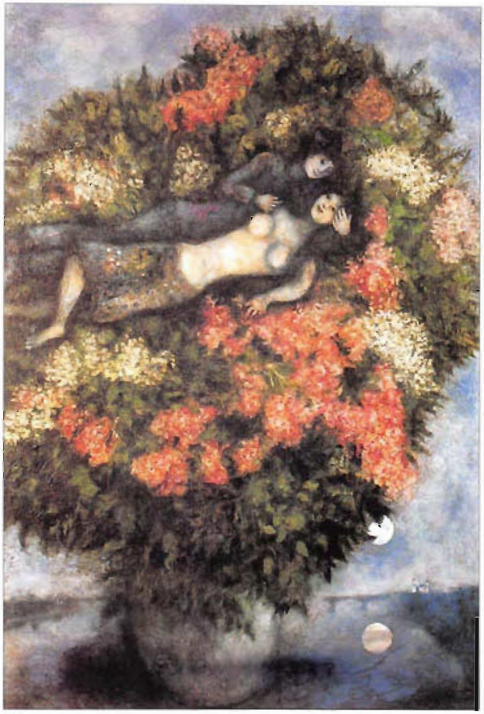
اللوحة ٨٧. عازف الكمان الأخضر، ١٩٢٣ - ١٩٢٤. لوحة زيْتيّة، ١٩٨ × ١٠٨,٦ سم. متحف جوجنهايم. نيويورك.



اللوحة ٨٨. الزفاف، ١٩٢٧ - ١٩٣٥. زيت على قماش، ١٤٨ × ٨٠,٨ سم. مقتنيات خاصة مارك وبيلا.



اللوحة ٨٩. الديك، ١٩٣٩. زيت على قماش، ٨١ × ٦٥ سم. مدريد.



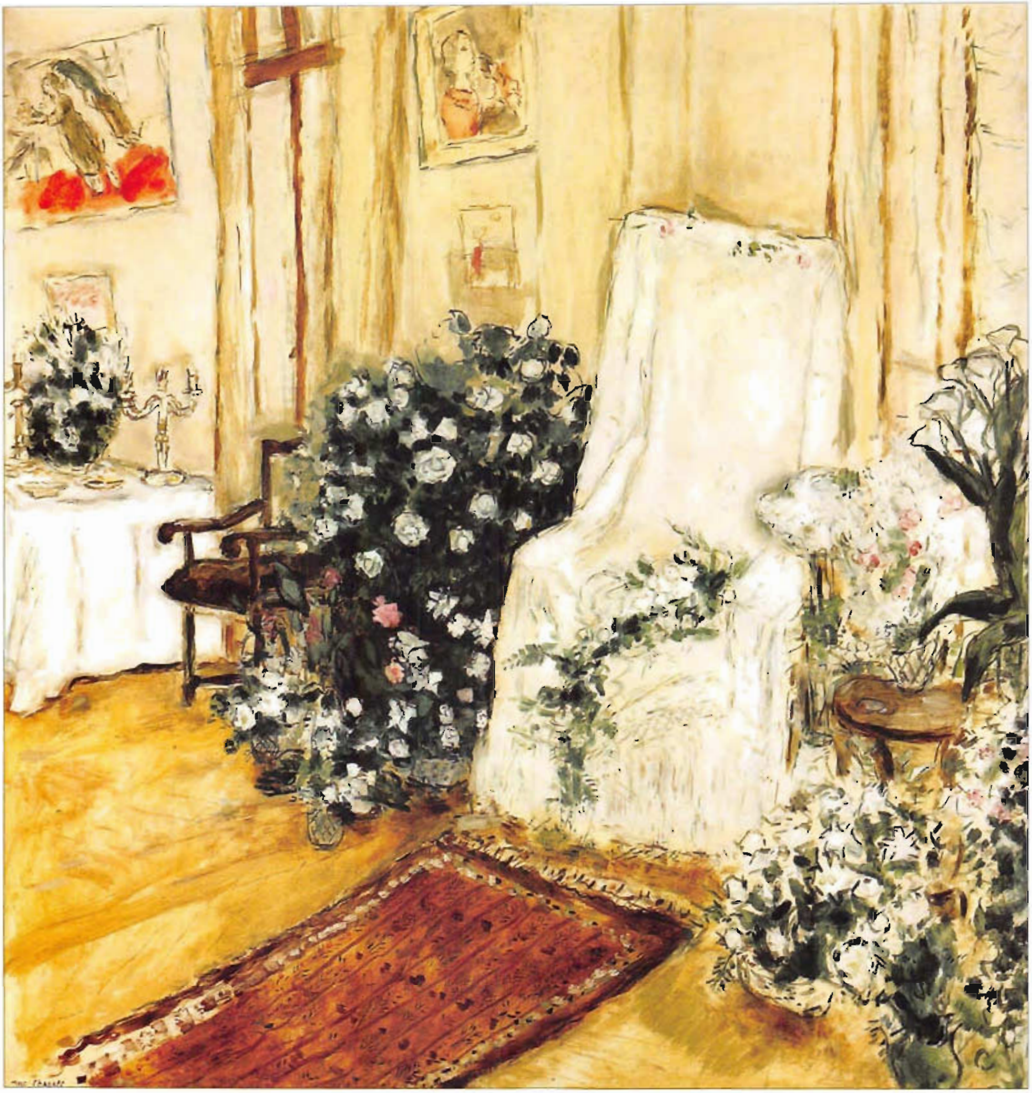
اللوحة ٩٠. العشاق مضطجعان فوق زهور الزنبق الأرجوانية، ١٩٣٠.
زيت على قماش، ١٢٨ × ٨٧ سم. مجموعة لريتشارد زيسلر بنيويورك.



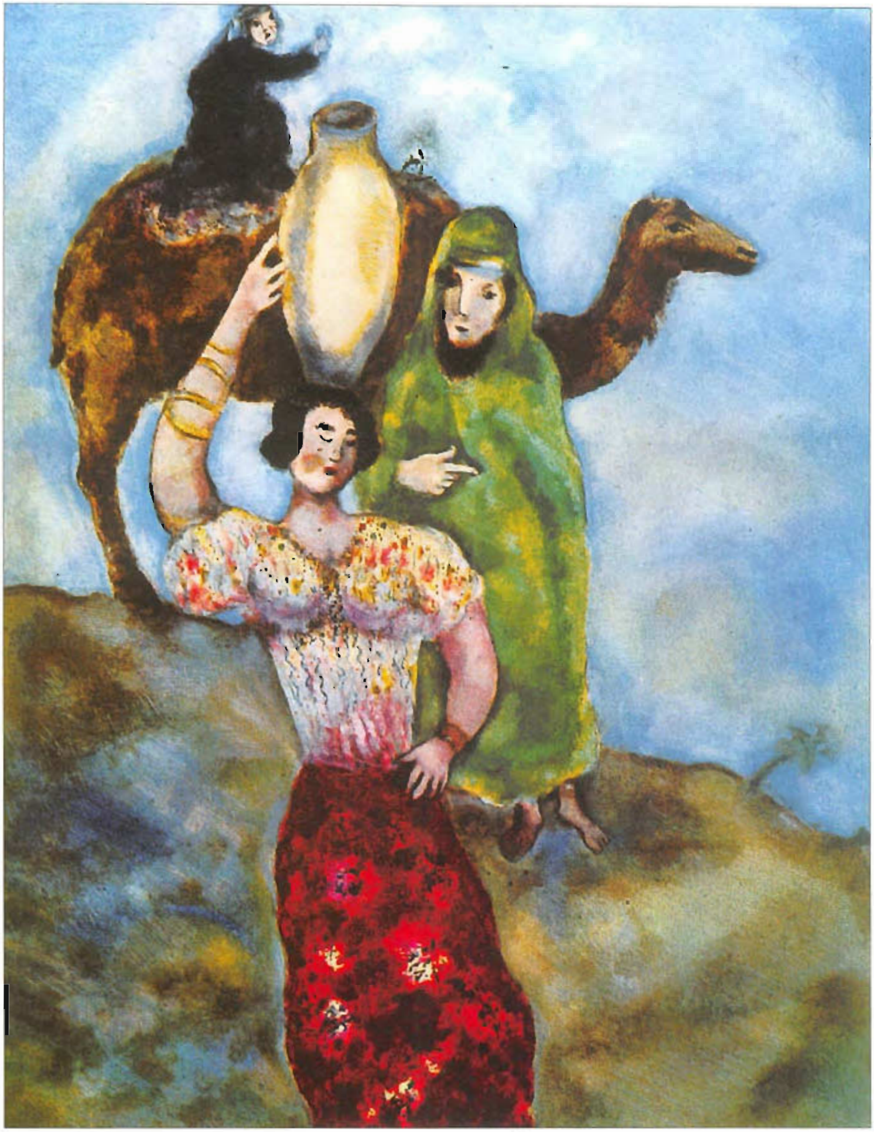
اللوحة ٩١. حسناء پاريسية في المقهى، ١٩٣٠. زيت على قماش، ٣٥,٥ × ١٥ سم.
المجموعة الخاصة بشاجال.



اللوحة ٩٢. متعبد معتزل
يحمل سفر التوراة المحفوظ
في حافظته، ١٩٣٣. زيت على
قماش، ٩٦ × ١٥٨ سم.
متحف تل أبيب.



اللوحة ٩٣. مقعد العروس ليلة الزفاف، ١٩٣٤. زيت على قماش،
١٠٠,٥ × ٩٥ سم. مجموعة خاصة.



اللوحة ٩٤. رِبيكا تَرْوِي قصَّة عَطَش خادم سيِّدنا إبراهيم، ١٩٣١. لَوْحة زيتية، ٦٧ × ٥٢ سم.
محفوظة ضمن المجموعة الخاصة بالفنان شاجال.

قائلة: «أخذ العبدُ عشرة جمالٍ من جمال مولاه سيدنا إبراهيم. ومضى وجميع خيرات مولاه في يده. فقام وذهب صوب آرام النهرين إلى مدينة ناحور. وأناخ جماله خارج المدينة عند بئر الـماء أثناء خُروج الـمُستقيات وقال: أيُها الربُ إله سيدي إبراهيم. يسر لي الأمر واصنع لُطفًا إلى سيدي إبراهيم. ها أنا واقفٌ على عين الـماء. وبناتُ أهل المدينة خارجات ليستقين ماءً. فليكُن أن الفتاة التي أقولُ: أميلي جرتك لأشرب. فتقول: اشرب وأنا أسقي جمالك هي التي عيَّنْتها لِعبْدِك إسْحاق. وبها أعْلمُ أنه صنعْت لُطْفًا إلى سيّدي. (سِفْر التكْوين ٢٤).



اللوحة ٩٥. سيدنا يوسف راعياً. لوحة زيتية وجواش، ٦٥ × ٥١ سم. مجموعة مارك شاجال الخاصة.



اللوحة ٩٦. عريس وعروسة أمام برج إيفل، ١٩٣٨. زيت على قماش، ١٤٨ × ١٤٥ سم. مجموعة مارك شاجال الخاصة.

اللوحة ٩٧. راعيةُ الخَنازير. جواش (ألوان صَمْغيَه)،
٦٢,٥ × ٤٧,٥ سم. مجموعة خاصَة بأمِسْتِرْدامْ.





اللوحة ٩٨. ساعة بين الذئب والكلب (حلول ظلمة أول الليل) وقت الغسق، ١٩٣٨ - ١٩٤٣. لوحة زيْتيّة، ١٠٠ × ٧٣ سم. مقتنيات خاصة.



اللوحة ٩٩. النزهة (جولة الهوينى)، ١٩٣٩. لوحة زيْتيّة، ٥٥,٥ × ٣٩ سم. مقتنيات خاصة.



اللوحة ١٠٠ الثورة الشيوعية، ١٩٣٧. لوحة زيتية، ٤٩,٧ × ١٠٠,٢ سم. متحف الفنون الجميلة. مركز چورج پومپيدو. باريس.

ويطالعنا شاجال إلى يسار اللوحة التي سجّلها عن الثورة الشيوعية بالثوار وقوفًا بعد أن تخطّوا المتاريس الحاجزة رافعين ألوية الثورة الحمراء بزهو وغطرسة، وهم يعلنون انتصار الشّيوعيّة ويطالبون بحقوقهم التي أعلنت عنها السلطة الجديدة من حيث المساواة بين جميع أفراد الشّعب لا فرق بين مواطن وآخر. ونرى على يمين اللّوحة مشهدًا موازيًا لمشهد الجانب الأيسر حيث يلهو الموسيقيّون والمهرجون على سجيّتهم. كما نفاجأ بعاشقين متراخيين متمددين فوق سطح كوخ خشبي مسنّم. ويفاجئنا شاجال كعادته باستعراض بعض ألاعيبه؛ وذلك بتعطيله قانون الجاذبية الأرضية كي يطلق العنان لطاقات

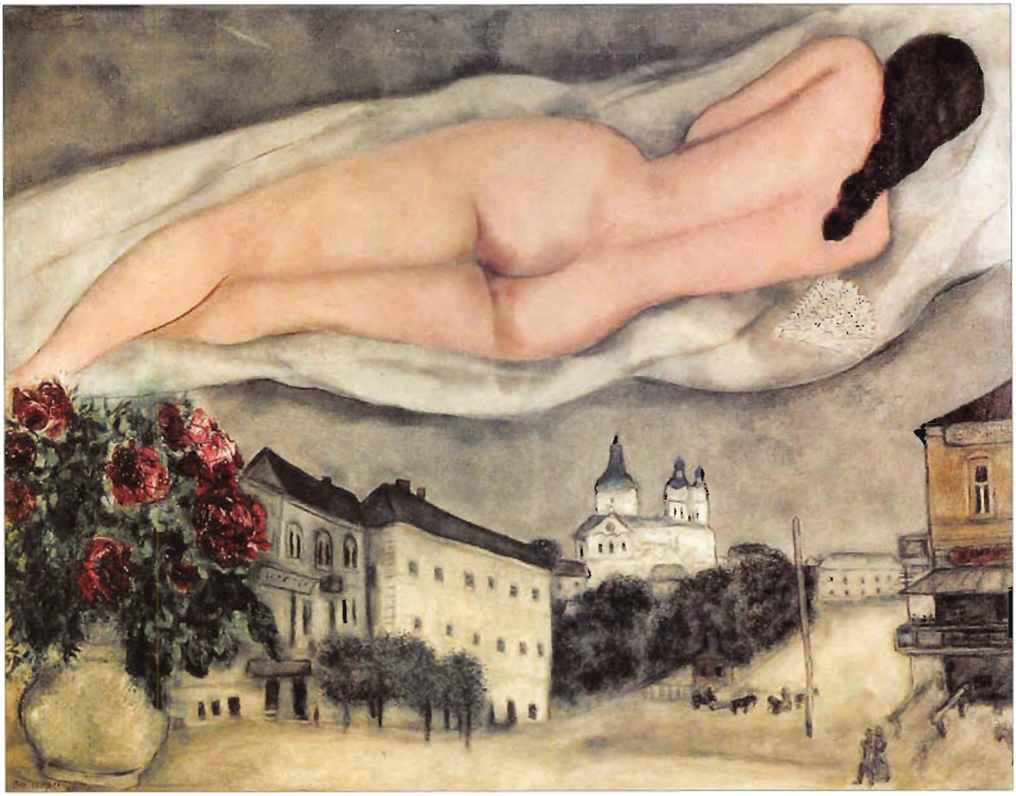


الجماهير، فتتبَدّى على سجيّتها وتتفجّرُ في شتّى أنحاء اللَّوحة، بينما تحتلُّ شخصيّة «لينين» الفراغَ الفاصل بين المساحتيْن اليُمنى واليُسْرى وقد انْقلب رأسا على عقب، ربّما تعبيرًا عمّا سَيحِلُّ بالوطن الرُّوسي من تغييرٍ بعيد الأثر. واستوى على ذراع واحدة فوق طاوْلة وكأنه أحد مُهرّجي السّيرك يُرهص للثُّوار الـمفْتونين بالمكانة شبه الإلهيّة التي سيظفرُ بها زعيم الثورة، واضعًا علَم روسْيا القيْصريّة بين قدميْه بطريقة مُهينة اسْتِهْزاءً بالنِّظام القيْصري البائد واجتذابًا لتصْفيق الجماهير واسْتثارة لِـحماسِها. واللَّوحةُ في عُمومِها خارجَة عمّا هو مألوف. كما تكاد تكون أقْرب إلى «فن التّطْريز» منها إلى فن التصوير. وتُعبّر بجلاء عن خُصومة الفنان مع النّظام الجديد، وهو منحى عدائي ساخرِ تجاه الثورة التي كان شاجال منْ أوّل مُؤيّديها قبل أن ينْقلب عليها.

جانب من بلدة ڤتبسك

ومنذ عام ١٩٣٣ بدأ نهج شاجال في التباعد عن أسلوبه الرمزي التلقائي النابع من رصيد قصصه الرمزية الحالمة الحافلة بعالم الورود والأزهار السحري. وخاصة بعد إندلاع الأزمة المالية العالمية، ومن ثم إنفراط عقده مع سمساره «چين برنهايم» ونشوب ثورة النازيين في ألمانيا وما أعقبها من اضطهاد عنصري لليهود. وقد خلفت هذه الأحداث أثرها على حياة شاجال ومصيره، فإذا هذا الكبح لنشاطه يؤدي إلى تقييد حريته في التعبير عن خلجاته، كما عاجله إكتئاب شديد فغدا كاسف البال مُتقلب المزاج بعد أن تقلصت حريته الأبداعية، فلا يستقر له قرار، ومن ثم انصرفت حياته إلى التأمل فحسب. وبين أيدينا لوحة جميلة بث فيها ما هو غير معتاد إذ صور فتاة عارية تجول في سماء بلدة ڤتبسك وقد احتلت النصف الأعلى من اللوحة مستلقية وقد أدارت لنا ظهرها العاري تلفها غيوم في سماء بلدة ڤتبسك. ويبدو لنا أن ظهر الأنثى العارية قد احتل ما يربو على نصف اللوحة العلوي مخلفًا النصف الأدنى لتصوير مباني بلدة ڤتبسك. وما من شك في أن اللون الأحمر لباقة الورد التي تحتل أدنى يسار اللوحة قد أضفى البهجة على رمادية المشهد المقبضة. **(اللوحة ١٠١)**

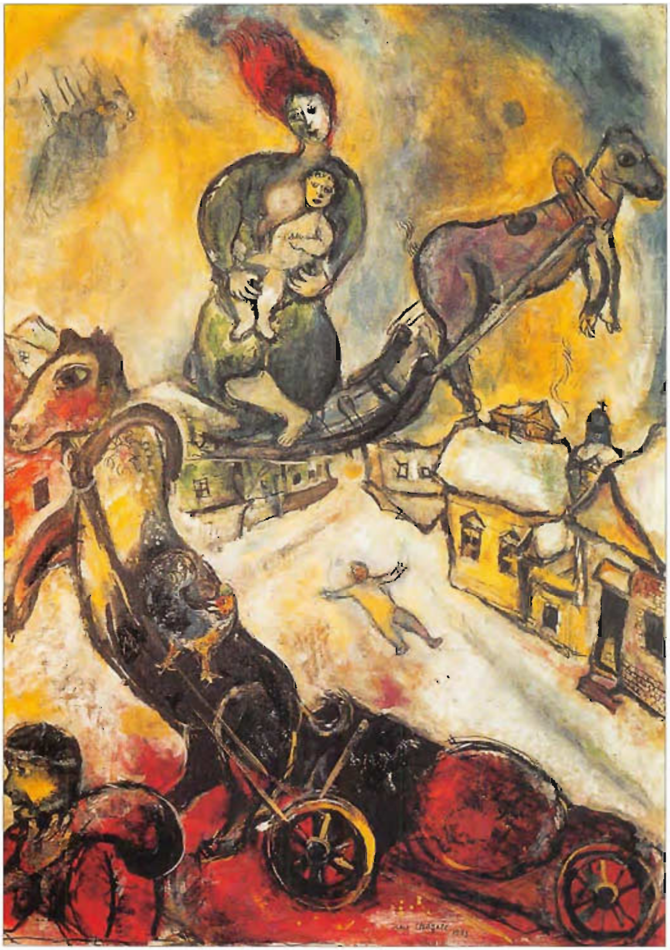
اللوحة ١٠١. فتاة عارية في سماء بلدة ڤتبسك، ١٩٣٣. لوحة زيتية، ٨٧ × ١١٣ سم. مجموعة خاصة. پاريس.



الرحيل إلى أمريكا
(١٩٤١ - ١٩٤٨م)

وفي عام ١٩٣٩ كان «شاجال» قد استقر بمدينة «جورد» ثم بارحها إلى «مارسيليا» بغية الإفلات من مضايقات سلطة الاحتلال النازي الألماني، والتي لم يَعُدْ في الإمكان تفاديها، غير أنه قد ألقي القبض عليه ولم يُفْرَج عنه إلا بصعوبة بالغة، مما دفعه إلى المسارعة بتلبية دعوة أمريكية كان قد أرجأها إلى حين، فغادر «مارسيليا» في شهر مايو عام ١٩٤١ إلى «لشبونة» بالبرتغال، ومنها إلى «نيويورك» التي وصلها في الثالث والعشرين من شهر يونية سنة ١٩٤١ وتَصادَفَ أن استباحَتْ جَحافِلُ الجيوشِ النازية في هذا اليوم أرضَ وطنه روسيا، وكان ما كان من دمار وخراب ومجازر وأهوال قبضت نفسه.

اللوحة ١٠٣. مآسي الحروب، ١٩٤٣. لوحة زيتية، ١٠٥ × ٧٦ سم. متحف الفن الحديث. مركز چورج پُمپيدو. باريس.



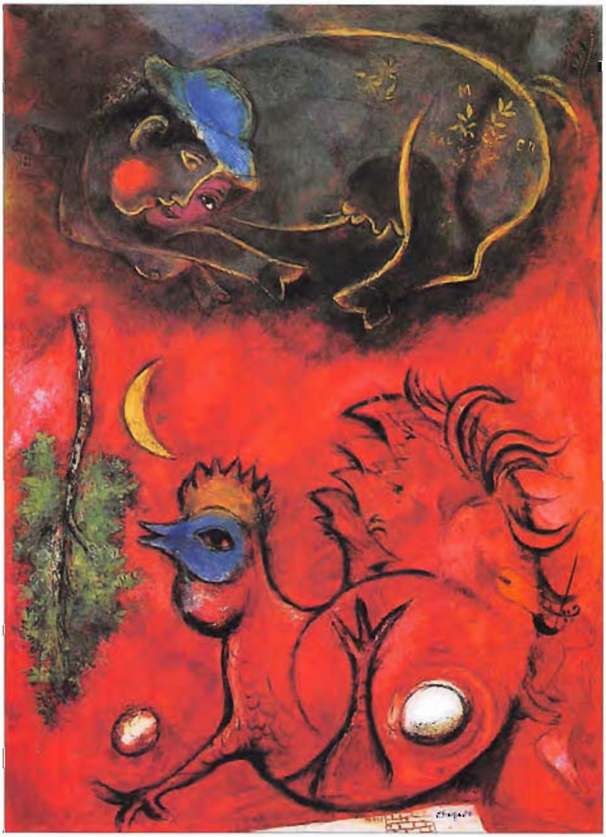
وكانت الولايات المتحدة الأمريكية - التي سبق أن منحته جائزة «كارنيجي» عام ١٩٣٩ - قد استقبلته ضيفًا عليها عام ١٩٤١ وبهذا يكون «شاجال» قد ابتعد عن أصوله الروسية مرحلة زمنية استغرقت سنوات سبعًا، وكذا عن جنسيته الفرنسية المكتسَبة، إلا أنهما لم يغيبا قَطُّ عن خاطره، وكان لزامًا عليه أن يطوّر شخصيته الجديدة التي تشكلت على مدى السنين بعد أن غَدا أحدَ أفراد النُّخْبَة التي أنقذته من بطش النازية، لكنه عجز عن التكيّف معها، إذ كان العالم الجديد غريبًا عليه، فظل قلقًا حائرًا مشغولاً بأنباء الحرب في أوربا، وخلّف فرنسا راضخةً لوطأة الاحتلال الألماني الصارم. ولكن ها هو ذا قد صار نجمًا متألّقًا يُشار إليه بالبَنان، وما عاد أمامه مَناص من أن يتقمّص الشخصية التي تتواءم مع مضيفيه الأمريكيّين الذين كان سلوكهم وطباعهم وعاداتهم تثير حَيْرَتَهُ بالرغم مما لاقاه من تعاطُف وإكرام لوفادته وأمان استظل به، ومن اهتمام أحاطه به عارفو قَدْره، فلم

اللوحة ١٠٣. طائر مهجّن، ١٩٤٣. لوحة زيتية، ١٠٩,٩ × ٧٩,١ سم. معهد الفنون. شيكاغو.

يكن أمامه من سبيل إلا محاولة التَّأَقْلُم مع الواقع. وما لبث أن استقر - بعد وصوله أرض العالم الجديد - في أحد البيوت الريفية بولاية كونكتكت. وكان أن اصطحب معه زوجته «بيللا» وابنته «إيدا» وبعض اللوحات التي استطاع استخلاصها فنقلها معه، كما بادر إلى الاتصال ببعض اللاجئين الأوربيين مثل «پيير ماتيس» ابن المصوّر الفَرنسي الشهير «هنري ماتيس» الذي استقر في نيويورك منذ بضع سنين يزاول الاتّجار باللوحات الفنية. وبالرغم من آيات الترحيب التي غمرته، أحس «شاجال» بأنه يَخوض حالة من الضَّياع، ولم يستقرّ له بال إلا بعد أن عهد إليه الفنان الكوريوجرافي الروسي «ماسين» بإعداد ديكورات وأزياء باليه «أليكو» الذي اضطرّتْهُ الظروف آنَ ذاكَ إلى عرضه بالمكسيك قبل تقديمه في نيويورك.

وفي عام ١٩٤٣ فوجئ بمناسبة سعيدة تَصِلُهُ بوطنه وماضيه، وهي وصول بعثة ثقافية روسية إلى الولايات المتحدة الأمريكية أتاحت له لقاء أصدقاء قُدامى، كما انشغل بإضافة لمسات إلى بعض لوحاته السابقة التي اصطحبها معه إلى أمريكا. وبدأت الأحداث المحيطة به تثير فضوله، فشَرَعَ لأول مرة يزوّد لوحاته بمشاهد تدور حول الحرب الـمُسْتَعِرَة في أوربا تعبيرًا عما كان يَختلج في صدره من قلق رغم الأمان والاستقرار المحيطَيْن به.

اللوحة ١٠٤. الاستماع إلى الديك، ١٩٤٤. زيت على قماش، ٩٢,٥ × ٧٤,٥ سم. معهد الفنون. شيكاغو. الولايات المتحدة الأمريكية.



وإذ لم يكن شاجال على معرفة باللغة الإنجليزية، فكان يتحدث مع زوجته بيللا بالفرنسية والروسية، ومع ڤرچينيا بالفرنسية وهي التي سيعقد عليها قرانه على نحو ما سأسرده بعد.

وفاة بيللا

غير أن مأساةً شخصيةً أليمةً حَلَّتْ به فجأةً بوفاة زوجته الحبيبة «بيللا» إذ كانت تشكو المرض منذ فترة، ثم انتهت حياتُها خلال أيام عَقِبَ إصابتها بمرض غامض، فانقطع «شاجال» عن أي نشاط على امتداد شهور طويلة حزنًا عليها، ثم وجد سَلْواهُ في معاونة ابنته «إيدا» على ترجمة مذكرات «بيللا» من الروسية إلى الفرنسية حتى ظهرت بعنوان «أضواء كاشفة». ونُفاجأ في نهاية كتاب زَوْجَتِه بيلّلا بكَلِمته الـمُكلَّلَة باليأس والقُنوط آخر عبارة أضافَها شاجال في نهاية كتابها «اللِّقاء الأول» الذي يتناوَلُ سيرتها الذاتية: «لقد





اللوحة ١٠٥ . الزّفاف، ١٩٤٤. لَوْحة زيتية، ٩٩ × ٧٤ سم. مجموعة إيدا شاجال الخاصة.
نَرى العَريس والعروس ينحنيان نحو بعْضِهما وقَدْ تشابَكَتْ أَيْدِيهما، على حين تبْدو الملائكة وكأنّها تعزف لَحْنًا جَنائزيًّا حَزينًا آسِيًا، لا لَحْن زِفافٍ يفيضُ مَرَحًا وبَهجة.

تَراكَمَ الظّلامُ وعشَّش أمام عَيْني». وخَرَج الكتاب للناس بعد وفاتها عام ١٩٤٤ وقد حرص «شاجال» على تضمين ذكرى زوجته الراحلة في العديد من لوحاته، على نحو ما نرى في لوحة «الزفاف» التي رَسَمَها بعد رحيل زوجته مباشرةً، حيث يظهر فيها محتضنًا عروسه وقد تَطَلَّعَ كلٌّ منهما نحو الآخر في حزن عميق وأسًى طاغٍ لا يتّفق مع المظهر العام للّوحة، على حين يعزف الملائكة لحنًا جَنائزيًا بديلاً عن لحن الزفاف.. كما تُطالِعُنا في أعلى الجانب الأيسر من اللوحة فتياتٌ ثلاثٌ، تعزف إحداهُنَّ على الكمان، وتعزف أخرى على التشيللو - الذي يتشكل منه جسدُها - على حين تتوسطُها فتاةٌ ثالثة تَنْقُرُ على الطبل. ويحتل النصف الأدنى من اللوحة مشهدُ زفاف العروسيْن المتعانقيْن في حنانٍ مُتَسَرْبِلٍ باللَّوْعَة والأسى - تعبّر عنه الألوان الدافئة والخطوط الحانية - حيث يزفّهما الأقارب والأصدقاء، هذا فيما تسللت بين العروسين رأسُ حصانٍ يبدو على وجهه تعبيرٌ غامضٌ لا ندري أهوَ ابتسامٌ أم الْتياعٌ!.. كما تواجهنا فتاةٌ تحمل مظلة العُرْس، ويسيطر على المشهد بأسره الحزن والاكتئاب! وتكاد معظم لوحات «شاجال» خلال تلك الحقبة لا تتطرق إلى أي موضوع لا يعبّر عن حنينه الدافق إلى فقيدته «بيللا» وحزنه الشديد على فراقها.

عودة الألوان الزاهية

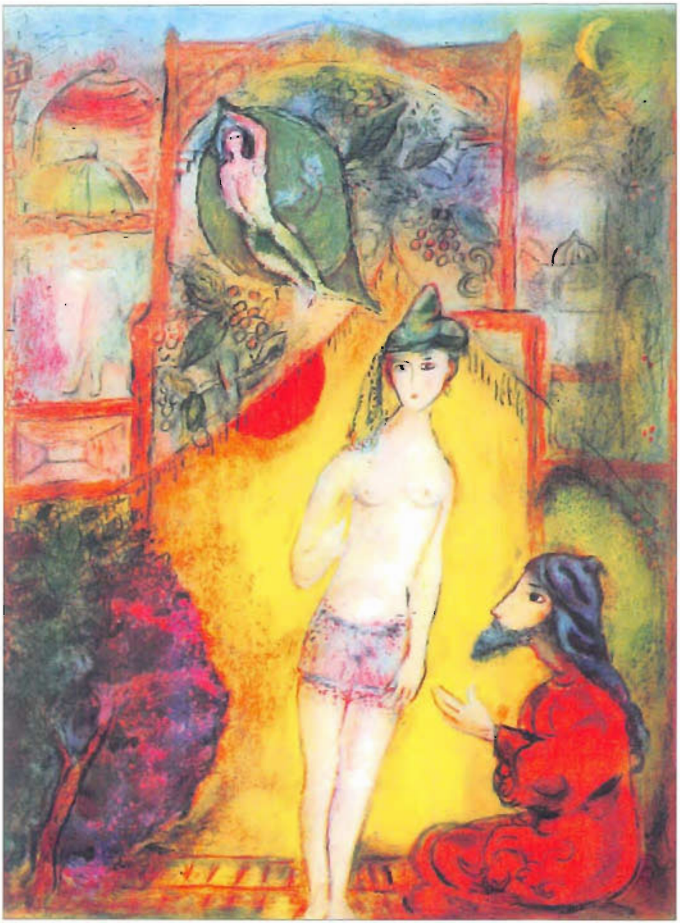
وكان وقع مدينة نيويورك عليه مذهلا من حيث الضخامة وإختلاط الأجناس وتعدد الثقافات فاستمتع بمتاحفها وصال وجال في معارضها. وإذا كانت ابنته إيدا تخشى عليه من الوحدة والمرض، قرَّرت اختيار من يخدمه ويلبي مطالبه فوجدت ضالتها في سيدة إنجليزية تدعي ڤرچينيا هاجارد ماك نيل. وهي امرأة على حظٍ من الشباب والجمال، كانت قد عقدت قرانها على مخرج مسرحي يمارس التصوير، وكانا قد انتقلا إلى أمريكا مع إندلاع الحرب العالمية الثانية، واتخذت سكنًا ضيقًا متهالكًا برفقة زوجها وابنتها

«چين» ذات الأعوام الخمس.
وكان زوجها قد أصيب بأعراض مرضية حادة، وخلف وظيفته، فوقع العبء الثقيل على كاهل ڤرچينيا التي لم يكن أمامها مفر من قبول الوظيفة التي عرضت عليها بعد أن عجز زوجها عن الإنفاق على أسرته. وكانت ڤرچينيا قد نشأت في باريس حيث كان أبوها يشغل وظيفة «قنصل بريطانيا العام في باريس»، كما كانت تجيد الحديث بالفرنسية. وإذا كانت قد درست الفن ومارست الرسم، تراءى لها أن الوظيفة المعروضة عليها تناسب ظروفها فقبلتها. وعندما التحقت بعملها الجديد كان شاجال يبلغ من العمر ثمانية وخمسين عامًا. وحين التقت به لأول مرة اكتشفت ما يكابده من حزن رهيب بعد فقدانه زوجته، لكنها ما لبثت أن أقبلت على تنظيف شقته والقيام بواجبات المطبخ حتى أصبح كَلِفًا بها، كما كللت مسكنه بالزهور. ومع مرور الأيام غدت ڤرچينيا عشيقته المحبوبة. وسرعان ما اختفت الألوان الكابية من لوحاته وحلت محلها ألوان زاهية. ومع عودته إلى الإستماع إلى موسيقى موزار دفعه هذا الشوق إلى رسم مجموعة من اللوحات أطلق عليها أسماء موسيقية مثل «نوكتورن» أي ليلية nocturne، وهي مقطوعة موسيقية قصيرة يسري فيها طابع الحزن ويغلب عليها الخيال الشاعري، ويلعب الليل فيها دورًا هامًا، فهي خواطر؟، كما يخاطب شاجال خليلته الجديدة قائلاً: ما من شك في أن بيللا هي من أوفدتك إليّ لرعايتي!، وأنجب منها ابنه دافيد. وفي الخمسينيات، انتقلوا للعيش في فيلا بمدينة بروفانس بفرنسا. وفي عام ١٩٥٢، تركته ڤرچينيا وتزوج بعدها من امرأة تدعى فالنتاينا برودسكاي، والتي كان يدعوها "ڤاڤا"



اللوحة ١٠٦. العَذْراء والزلاَّجة مُحْتَضِنَةً الطُفْل يَسوع وَهِيَ تَتَزَلَّجُ فوق الثلوج وبرفقتهما ديكٌ شاجال الأثير، ١٩٤٧. لوحة زيتيّة، ٩٧ × ٨٠ سم. مَتْحف ستيدْلِجْك. أمستردام. هولندا.







اللوحة ١٠٧. «إحْدَى ليالي شهرزاد». مَنقولة عن الرَّقيقة المَعْدَنية السَّوداء للَّوْحَة اللِّيتوغْرافيَة الأَصْليَة المطبوعة على الحجر. كتاب «أَلْف ليْلة ولَيْلَة». الناشر: دارُ پانثيون للنَّشر بنيويورك عام ١٩٤٨.

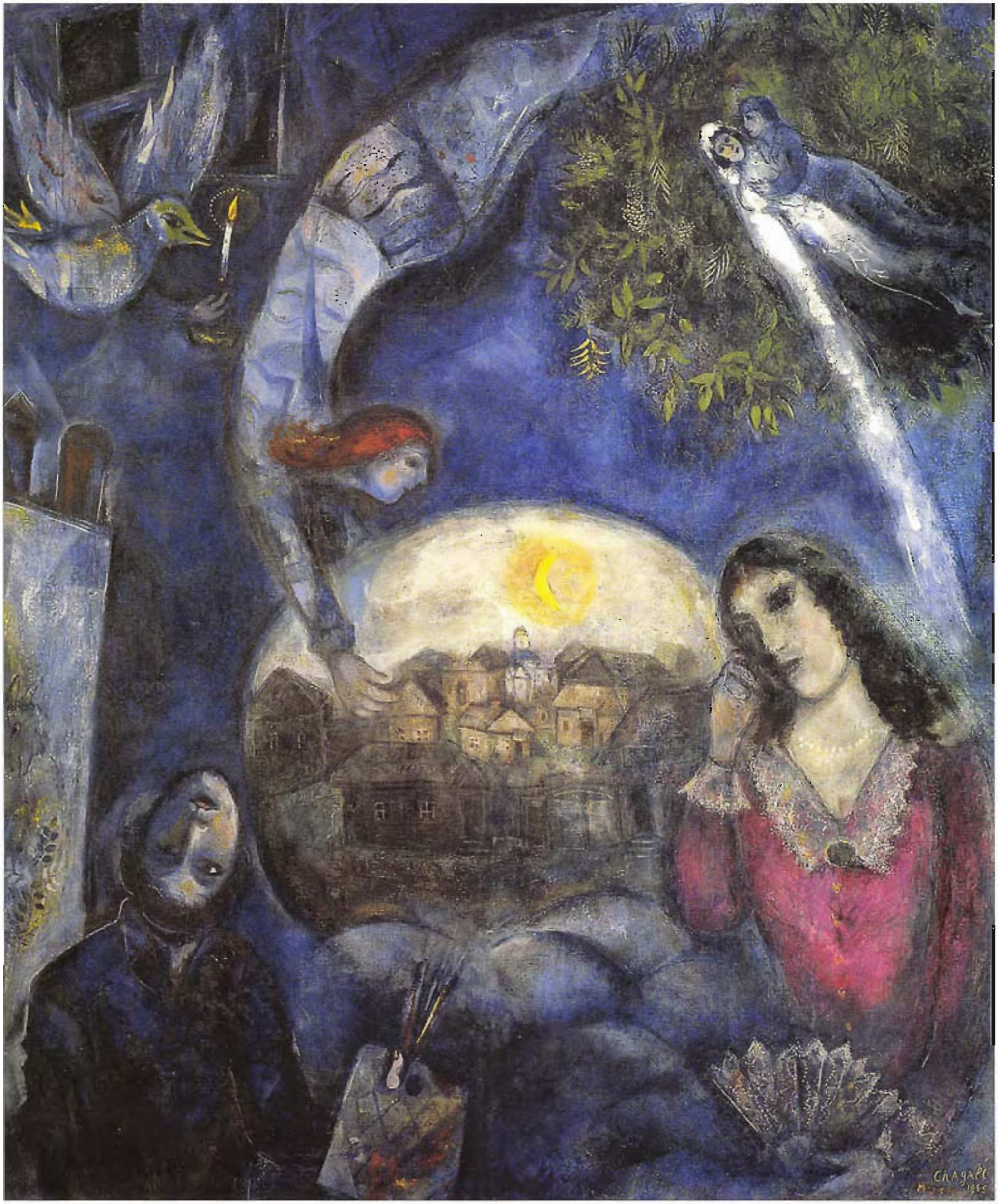
اللوحة ١٠٨. قَمرُ الزَّمان والدَّرْويشْ. كتاب «أَلْف ليْلَة ولَيْلة»، ١٩٤٦. جواش، ٦٠،٥ × ٤٠،٥ سم. مجموعة خاصَة في السُّويد.

عازف الكمان الأزرق

وما من شك في أن مُعْظم لوحات شاجال تحملُ أسْلوبا أثيريًا غريب التكوين. ولوْحة عازف الكمان الأزْرق غير مُسْتثناة من هذه الصِّفة وغير خاضِعة للجاذبية الأرْضية. تنْشُرُ على سَطْحها الألْوان الزَّاهية حتى غَدَتْ اللُّوحَة نموذجا كلاسيكيًا خالدًا. وكما هي العادة مع الكثير من تصاوير شاجال يُمثِّل عازِفُ الكمان الأزْرق مُحَلِّقًا في عَتْمة اللَّيل فَضْلاً عن وِضْعة جَسده الـمَرْموقة وقد حطَّ اليمام على كَتِفيه وفخْذه أنها ليُقدّم لنا مُناخًا تسودُه البهْجة. وتوحِي المباني في أدْني اللَّوحة أنها لسوقِ پاريسيّة يطوفُ في أنحائها الـموسيقيُّون والـمُطْربون.

وكما عَهِدْنا في العديد من لَوْحات شاجال وضْعيَّة شُخوصه وكأنهم يعيشون في «البَرْزَخ» قُبيْل انْتقالهم إلى الفردوس أو الجحيم حتى يُضْفي عليْهم الأهميّة. ولعلّه يقْصدُ بذلك رَسْمَهم وسْط مِساحاتٍ أشدّ نورانيّة من بَقيّة أجْزاء اللّوحة. ويلْمَسُ القارئ أن شاجال قد راعَى خَواص ضَوْء القمر الـمُؤثّرة على اللُّوحة بعنايةٍ شَديدة، حتى ليَبْدو عازِفُ الكمان الأزْرق قد نالَ قِسْطًا وافرًا من الإضاءة تعْبيرًا عمّا كان الـمُصوّر يُحِسُّه من إعْجاب به.

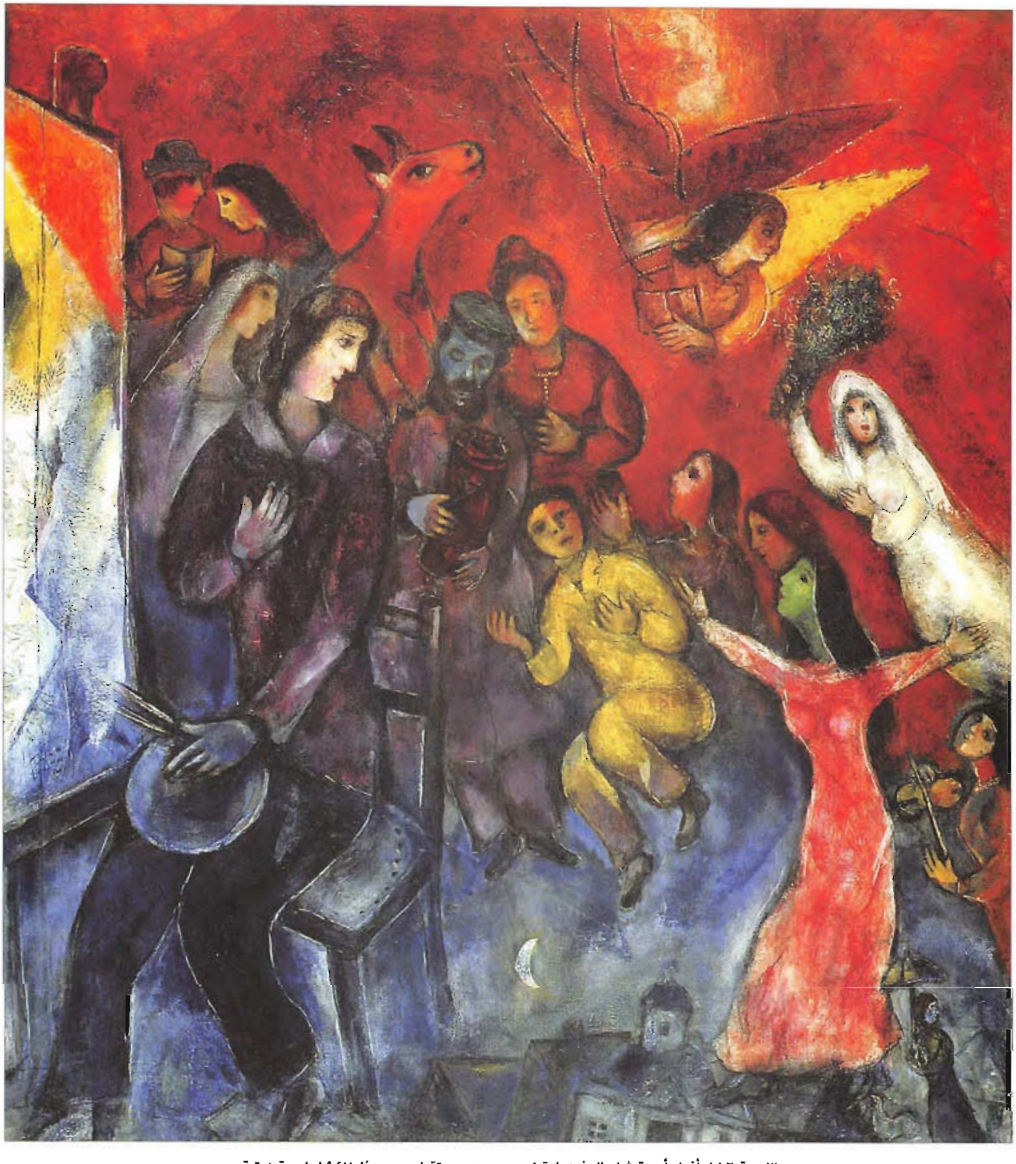
اللوحة ١٠٩. عازف الكمان الأزْرق، ١٩٤٧. زيت على قماش، ٨٤ × ٦٣ سم . پاريس. مجموعة خاصة.



اللوحة ١١٠. حولها، ١٩٤٥. زيت على قماش، ١٣١ × ١٠٩,٧ سم.
متحف الفن الحديث. مركز چورج پُمْپيدو. پاريس.

اللوحة ١١١. الديك، ١٩٤٧. زيت على قماش، ١٠٠ × ٨٨,٥ سم. ←
متحف الفن الحديث. مركز چورج پُمْپيدو. پاريس.





اللوحة ١١٢. أفراد أسرة شاجال في زيارة لمرسمه وهو يستقبلهم مرحبًا، ١٩٤٧. لوحة زيتية، ١٣٢ × ١١٢ سم. متحف الفن الحديث. مركز چورج پُمْپيدو. پاريس.



اللوحة ١١٣. البقرة حاملة المظلة، ١٩٤٦. لوحة زيتية، ٧٥ × ١٠٦,٦ سم. مجموعة ريتشارْد زيسْلَرْ الخاصة. نيويورك.

لعلّها كانت منْ وحي العوْدة من جديد إلى مَحْبوبتِه پاريس. حيث نرى قُرص الشَمس الـمُتوهّج في السَّماء غير أن الـمِظَلَّة تَعِدُ بالفرج. أعْني فرخ البَقَرة ! فلقد تَراءى للْفَنان اللُّجوء إلى الأسْلوب الكلاسيكي باسْتبدال البَقَرة، وهو إجْراءٌ يكادُ يكون صفة دالَّة على أسْلوب شاجال الذي استخْدمه ليَغْدو أسْوةً يُقْتَدى بها..

ما بعد الحرب

بعد تحرير أوروپا من كابوس الغَزْو النّازي عاد الحنين للعودة لپاريس حيث بدأ يُمارسُ حِقْبة حياته الفنية النّاضِجة، فظهرتْ لأول مرّة نَغَمةُ المرح والبَشاشَة على سبيل الـمُحاوَلَة في لَوْحته التي أطلَق عليْها «البقرة حامِلَة المِظلّة»، ولعلّها من وَحيْ نَشْوته بقرب العَوْدة إلى الإقامة في ظِلّ مَحْبوبته پاريس، فتُطالِعنا الشّمس في السماء غير أن المظلّة التي ترفعها البقرة تُلَطِّف من الحَرارة على البقرة وعلينا. وقد لجأ الفنان إلى حيلة «الاسْتبدال المألوفة، أعْني إحْلال البَقَرة محَلّ الإنسان. وتلك حيلَةٌ نموذجيّة ظلّ شاجال يَنْتهجُها دون تَوقُّف لإضْفاء سِحْر السُّخْرية على لَوْحته «البقرة حاملَة المِظلّة» التي تَجوبُ أنْحاء القرية يَحُفُّ بها الطَّيْر والحَيوان، وقد زَيّن ظَهْر البقرة بباقة من الزُّهور، كما يطُلُّ على البَقرة عروسان يحْتَضنان بعضهما. وإلى أدنى يمين اللوحة، يزُجُّ شاجال بديكه المخصاب الأثير، على حين يَشْرئبُّ وَليد البقرة إلى ضِرْعِها، وتظهر إلى أسْفل يمين اللّوحة أسقف بيوتُ القرية، كما تَدوسُ البقرة بِضِلْفِها الأيْسر الخَلْفية شخصية، لعلّ الفنان يَرْمِزُ بها إلى القيصريّة المُولّية. والرّاجح أن هذه اللّوْحة بطبيعة الحال هي لوْحة عَبثية لأن المِظلّة التي يُفترض فيها حماية البقرة تبعُد عنها ولا تحميها، وترفعُ البقرةُ شَمْسيّة بلا ظَلَل.

الإقامة بپاريس للمرة الثالثة
(١٩٤٨ - ١٩٨٥م)

بعد تحرير أوربا من كابوس الحرب عادَ شاجال إلى فَرنْسا، وقد جاءت إقامة شاجال للمرة الثالثة عام ١٩٤٨، كان مجيئه فكأنه عودة الإبن العبقري الذي احتضنته پاريس بفرحة شديدة وقد وفد إليها مكللا بتاج من المغامرات الجميلة وذكريات أمجاد تتخطى حدود الدول أو الأحداث اليومية. والواقع أن المعارك بالنسبة إليه قد انتهت، ورأى قدره بازغًا، ولم يبق أمامه إلا الوفاء بما قطعه من وعود رافقت تجاربه المتتالية وبات عليه جمع حصادها.

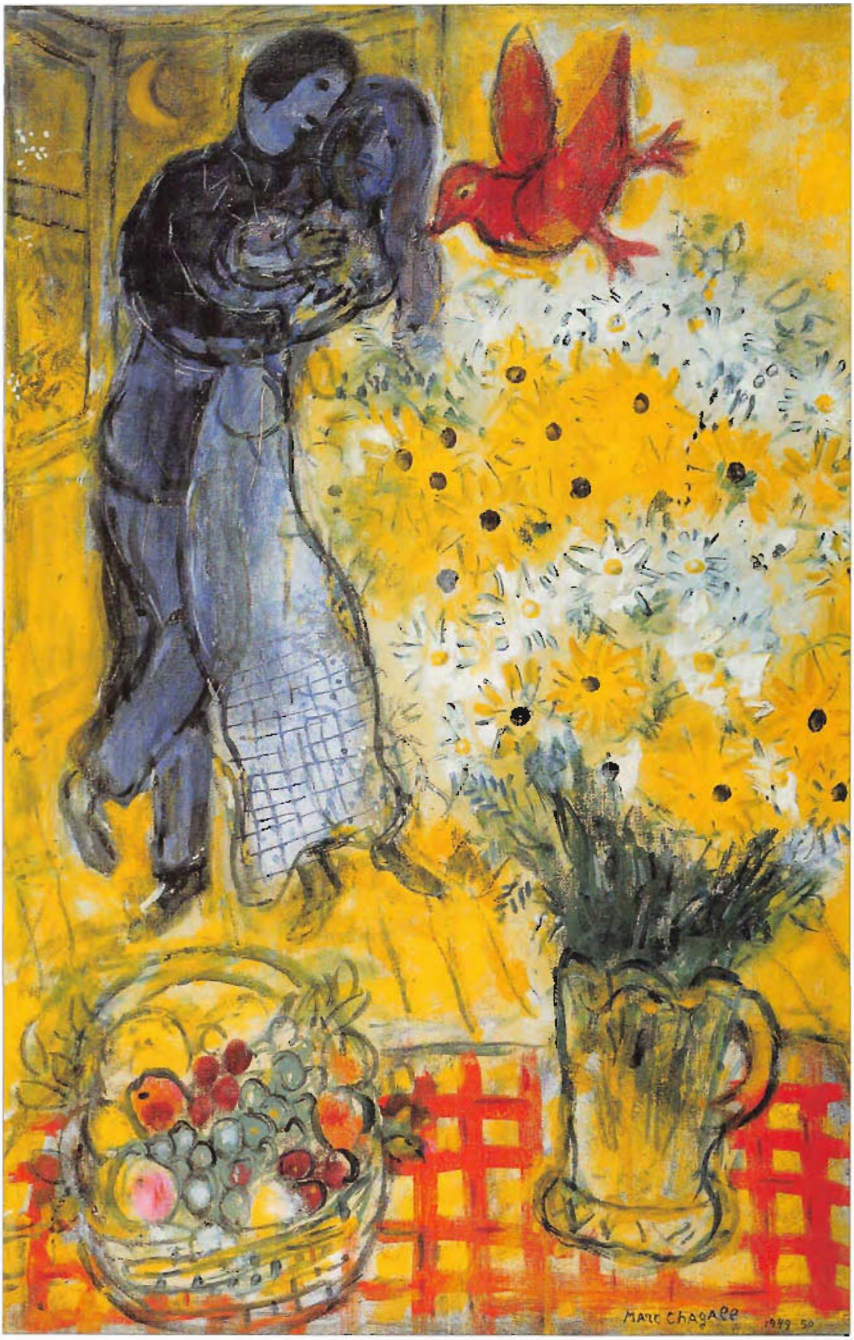
ومع عودته إلى پاريس ظهر بمظهره الأخير كفنان متواضع ومنتصر، وتجلى هذا النجاح الذي يتمتع به في المعرض الكبير الذي أقيم له بالمتحف الوطني للفن الحديث في "بنيالي ڤينسيا" واستقر شاجال لبضعة أشهر في مقاطعة "سان چرمان آن ليه" يزور "چيڤال" في منزل يبدو وكأنه شيء خارج عن عالم الواقع على غرار لوحاته المشحونة بالعواطف والانفعالات، فبدا وكأنه على وشك الذوبان في الخضرة التي تكتنفه وتحيط به.

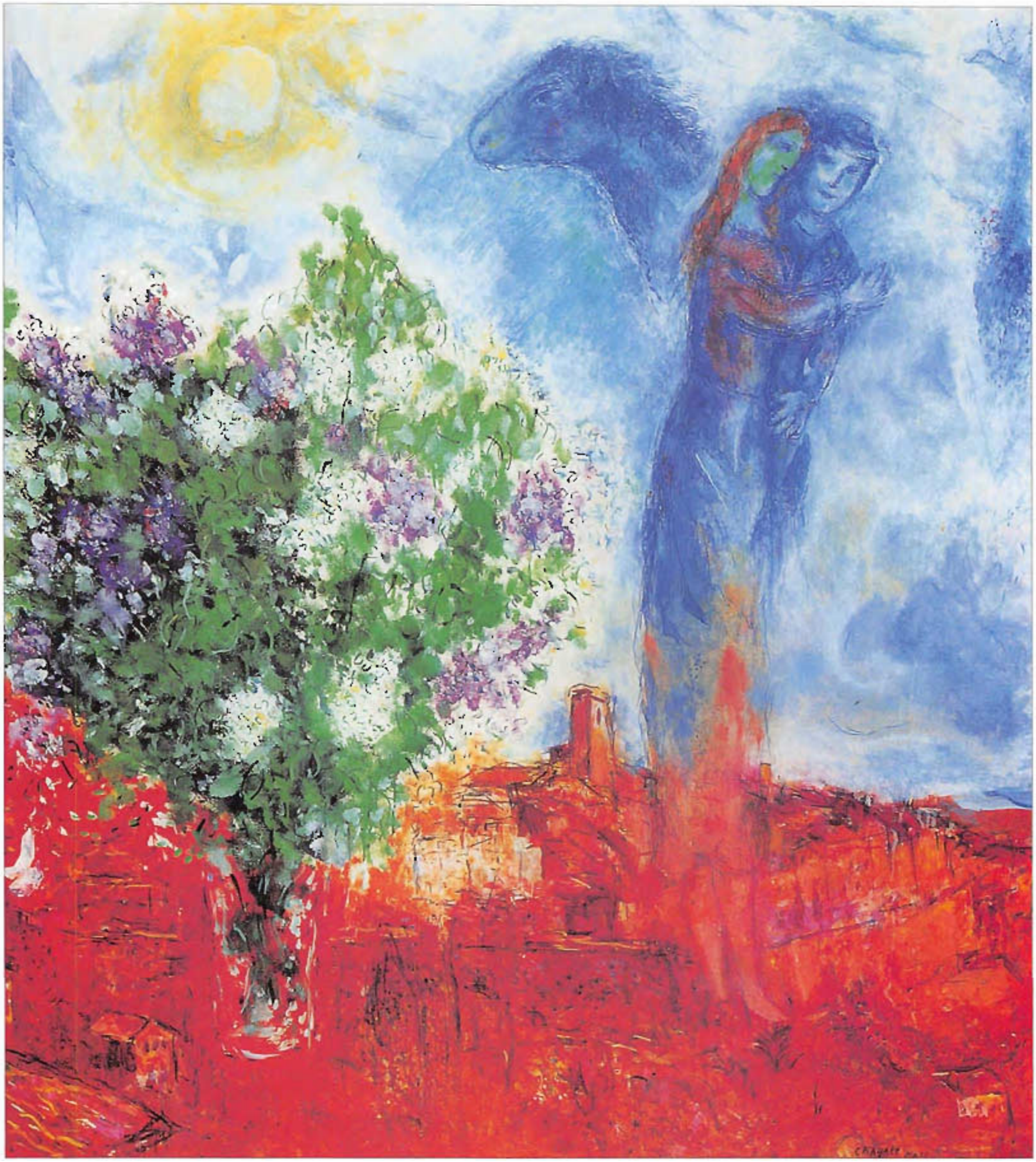
ويعود شاجال في عام ١٩٤٩ إلى جنوب فرنسا مستقرًا في «ڤانس» ليلتقي مرة أخرى بشمس «الكوت دازور» ساحل فرنسا الجنوبي. وابتداء من عام ١٩٥٠ حيث اعتاد «جاليري مِجْتْ» إقامة معارض منتظمة للوحاته على مدار السنة لعرض إنجازات شاجال في هذا الوقت المتأخر. وجاءت أعماله خلال تلك الفترة وقد سيطر عليها الضوء القوي الوضاح الذي كشف عن قيمتها الحقيقية. وقد طلب من شاجال في هذا الوقت المتأخر من تاريخه الفني الإضطلاع بتشكيل نوافذ من الزجاج المعشق، فاستهل هذه المرحلة بإعداد نافذتين من الزجاج المعشق لكنيسة أسيز عام ١٩٥٦، وشرع في إنجاز هذه المهمة عام ١٩٥٦، وبدأ العمل بأسلوب شبه متحفظ بحيث احتفظ للون بمكانة هادئة متجنبًا الألوان الصارخة، مستخدمًا درجات اللوت الترميدي بشكل بارز فوق الزجاج الأبيض، ثم ما لبث في الأعوام من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٠ أن انطلق في تنفيذ هذا الفن بجرأة واضحة مدفوعًا بأسلوب عمارة كاتدرائية متز من جهة، ومن جهة أخرى لكون عمله يجاور أعمالا أقدم من الزجاج المعشق التي كانت تزدان بها هذه الكاتدرائية، وإذا هو ينطلق باحثًا عن التوافق والإنسجام الصريح مع أعمال أساتذة فنون الزجاج المعشق القدامى الذين أبدعوا لوحاتهم في الأزمنة السابقة. وهو هنا لا يحاول محاكاة رسومه الزيتية بعد أن توصل إلى أبجدية ألوان تناسب التقنية الجديدة تمامًا، ومع ذلك تظل محصورة داخل نطاق تقاليده الخاصة (لوحتا زجاج معشق بكاتدرائية متز ١٩٥٩ - ١٩٦٠) تمثل إحداهما ؟ والأخرى ؟

اللوحة ١١٤. صورة فوتوغرافية لڤرجنيا هاجارد مع شاجال في مرسمه وبصحبة ابنهم. ١٩٥١. كان.

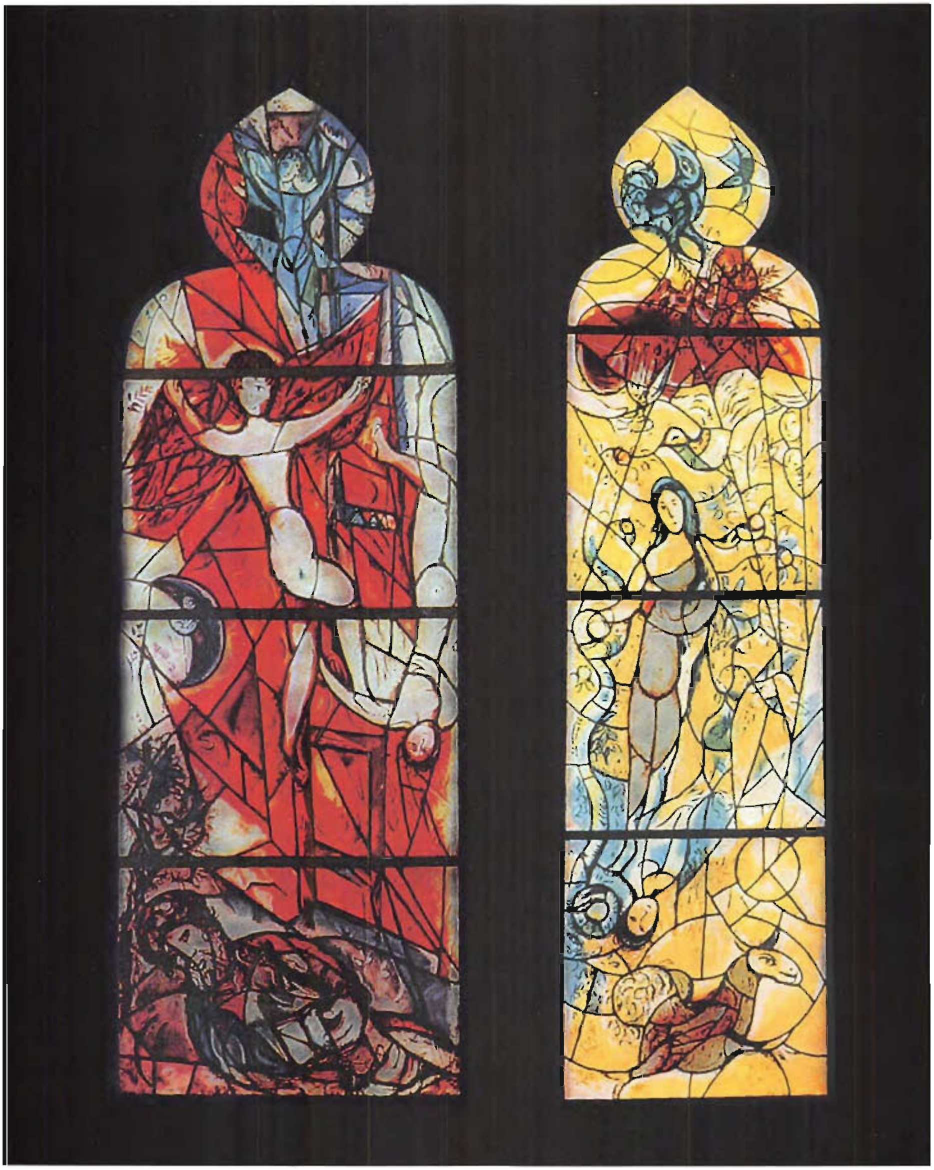


اللوحة ١١٥. العشاق مع زهور الإقحوانات، ١٩٤٩ - ١٩٥٩.←
زيت على قماش، ٧٣ × ٤٧ سم، مجموعة خاصة.


Marc Chagall
1949 50



اللوحة ١١٦. عروسان يحتضنان بعضهما فوق كنيسة سان بول بباريس، ١٩٦٨. ١٤٦ × ١٣٠ سم. مجموعة خاصة.



اللوحة ١١٧. لوحتا طَرْد آدم وحَوّاء من الجنَّة، ١٩٥٩ - ١٩٦٠. زُجاج مُعَشَّق. كاتدرائية مِتْز.

زفاف إيدا ابنه شاجال وشاجال في عام واحد

وفي عام ١٩٥٢ زُفت إيدا ابنه شاجال وبيللا إلى مُؤرخ الفن السويسري فرانز مير الذي كان أول من اضطلع بمسئولية التعريف الشامل لشخصية شاجال واساليبه الفنية وإنتاجه بإسهاب وصدق في دراسة علمية تقدم بها لإحدى جامعات سويسرا تُعد أول وأبلغ ما كتب في هذا المجال.

وفي العام نفسه يتعرّف «شاجال» على «ڤالنتين برودسكي» روسية الأصل ثم لم يلبث أن عَقَدَ قِرانَه عليها في ١٢ يوليه من العام نفسه. ومنذ زفافه إليها، غدت حياة «شاجال» وجميع أنشطته الفنية ذات طابع خاص، إذ استردّ طبيعته الـمَرِحَة مرة أخرى، وصَوَّرَها في لوحة أطلق عليها «من أجل ڤاڤا»، حيث تبدو فيها «ڤاڤا» مُطِلَّةً بوجهها المعبّر وسِماتها الجَلِيَّة وقد غطتْ رأسَها بشال، وقبضت بيمينها على باقة بديعة من الزهور. ويشغل البورتريهَ رأسُ الوعل الملازم لها على نحو ما تخيّل «شاجال»، كما أضاف في الزاوية اليمنى العليا من اللوحة هلالاً ساطعًا تتقدّمه شخصيّة هلاميّة مُبْهَمَة الـمَعالم تتّجه صَوْبَ قرص الشمس. كما قفزت مهاراته الفنية بفضل هذا الزواج الجديد إلى حَدٍّ بلغ بها القمة، وامتزجت حياتُهُ الزوجية بفنّه أكثرَ من أي وقت مضى، مما أسفر عن نضج رصين صاحَبَهُ تَطَبُّعٌ بالسلوك البورچوازي دون أن يعتري فنَّه جمودُ النُّضج الفني، فها هو ذا «شاجال» قد بلغ الآن مرحلة الثقة التامة بنفسه، وازداد أسلوبه ثراءً وجاذبيةً وانطلاقًا من خلال حركة أشكاله المتواشجة وألوانه المتماهية وخطوطه التي بلغت ذروة الإتقان في التعبير عما يراوده، فإذا هو يحقن تصاويره بسمات البساطة المتناهية التي تَنِمُّ عن حُنْكَة ومهارة وجاذبية، وكأنها أمورٌ طبيعيةٌ أو تلقائيةٌ بَلَغَ بها الفنان مرحلةً لم تَعُدْ تُجْدي معها أيةُ محاولةٍ لاستنباط ما هو ذهني منها، أو ما هو روحاني، أو ما هو مادي، أو ما هو معنوي..

والثابت أن «ڤاڤا» زوجة «شاجال» الثانية قد وُفِّقَتْ في استمرار بهجة الحياة إلى زوجها فنراه في إحدى لوحاته يمسك بيد «ڤاڤا» في حُبور، على حين يركض من ورائهما وَعْلٌ أزرقُ عبر صفحة السماء. كما نلمح في أعلى يسار اللوحة شخصيةً هلاميةً مُبْهَمَةَ المعالم تتّجه صَوْبَ قرص الشمس الأصفر، فيما تحلّق فوق بيوت المدينة باقةٌ ضخمةٌ من الزهور الأرجوانية والبيضاء مُنَسَّقَةً في مزهرية زجاجية شفّافة.

وقد اضطلعت ڤاڤا زوجة شاجال أثناء حياتها بمصادرة كل ما سجل عن علاقة شاجال بڤرچينيا في كافة المراجع التي صدرت متناولة خطى هذا الفنان العظيم، بما في ذلك «البحث العظيم المتفرد الذي يضم ٧٧٧ صفحة ومؤلفه السابق وصهره الصحفي الرائع ومؤرخ الفن، وأبى أن يتطرق إلى موضوع علاقة شاجال بڤرچينيا الخادمة الإنجليزية.



اللوحة ١١٨. صورة فوتوغرافية لمازك شاجال وابنته إيدا وزوجها فرانز ماير. ١٩٥٢. بطاقات فرچينيا هاجارد. بروكسل.

اللوحة ١١٩. صورة فوتوغرافية لشاجال وزوُجته ڤالنْتينْ (ڤاڤا) برودسكي. يونيو ١٩٦٢.

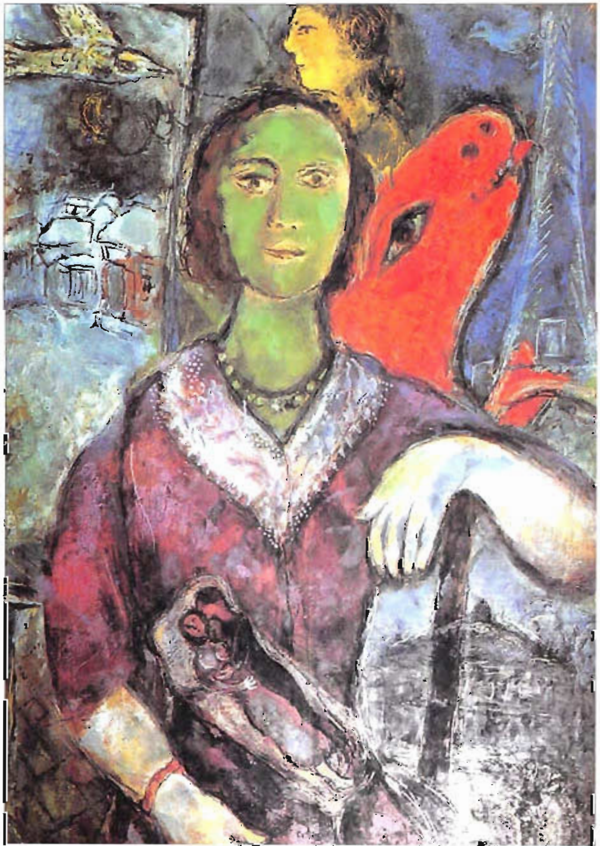




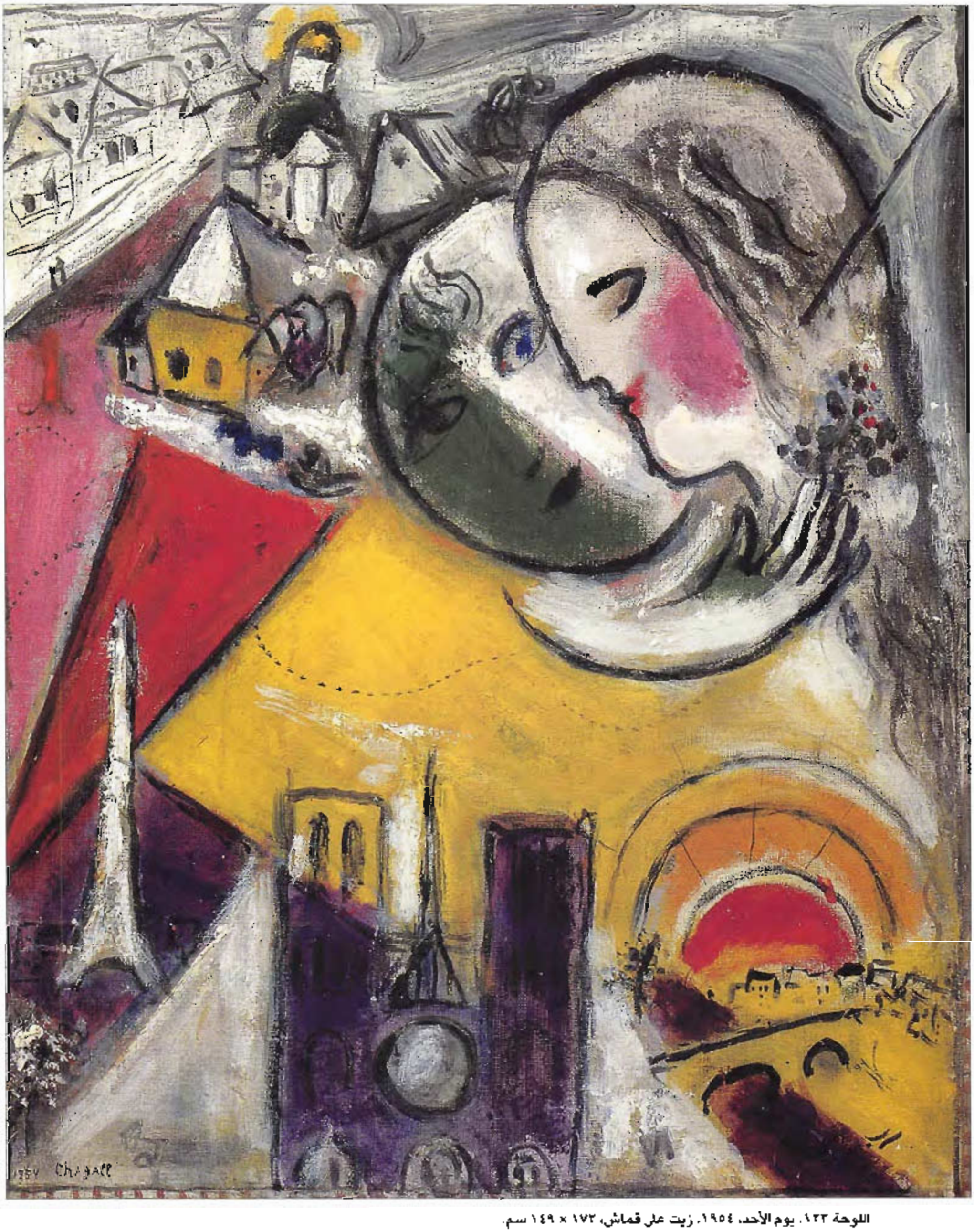
اللوحة ١٢٠. «مِنْ أجْل ڤاڤا»، ١٩٥٥. جواش، ٦٤ × ٤٨ سم.
مجموعة ڤاڤا زَوْجَه شجال.



اللوحة ١٢٢. الاسطح الحمراء، ١٩٥٨. زيت على ورق مثبت على قماش، ٢٢٩ × ٢١٣ سم. متحف الفن الحديث. مركز چورج پُمْپيدو. باريس.

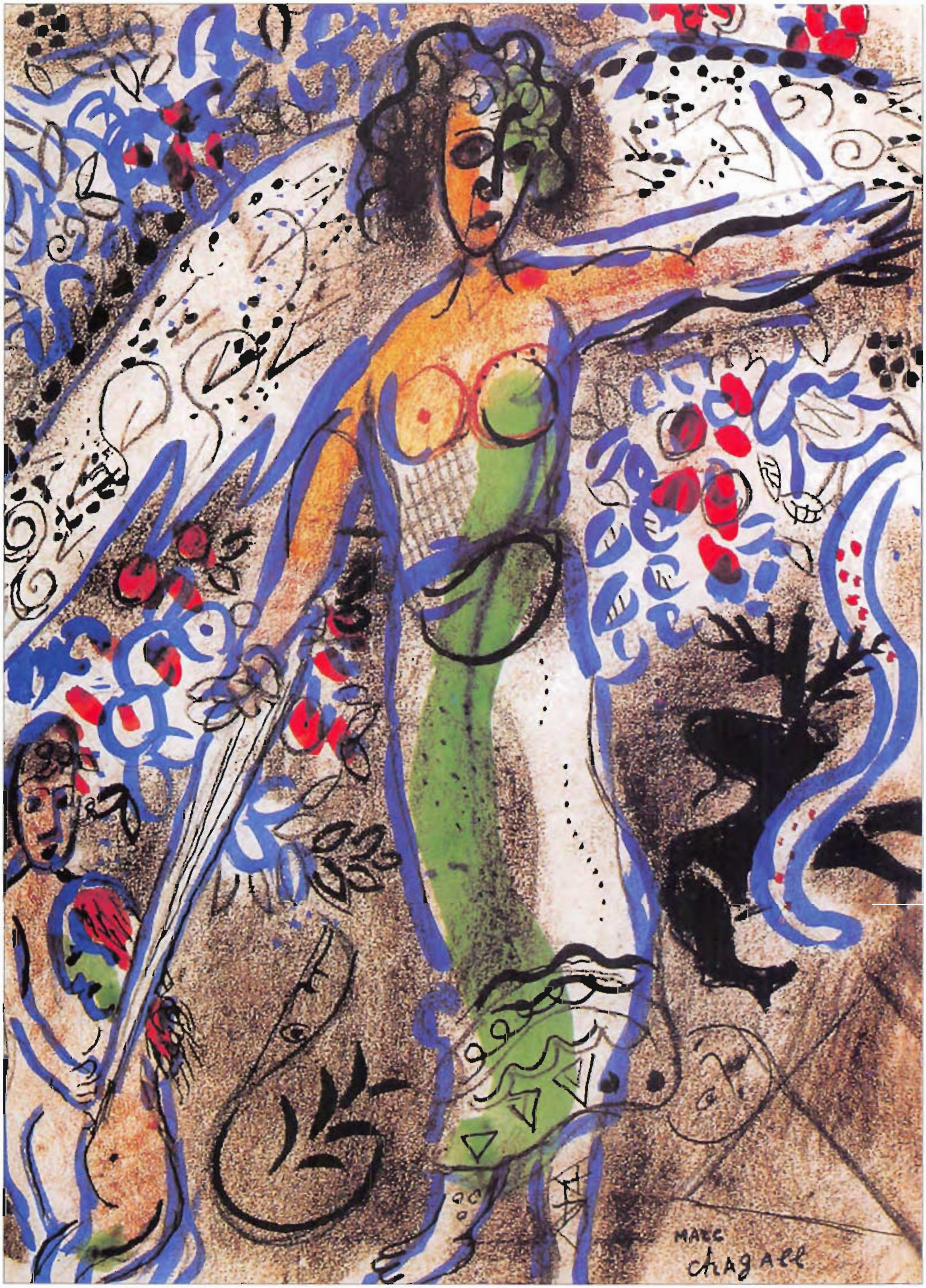


اللوحة ١٢١. بورترية ڤاڤا، ١٩٦٦. زيت على قماش، ٩٢ × ٦٥ سم.
مجموعة أسْرة الفنان.



اللوحة ١٢٣. يوم الأحد، ١٩٥٤. زيت على قماش، ١٧٢ × ١٤٩ سم.
مجموعة خاصة، باريس.

اللوحة ١٢٤. طرد آدم من الجنة ألوان مائية وطباشير وحبر هندي. ←
٣٦ × ٣٦،٥ سم. تركه الفنان شاجال.


MARC
Chagall



اللوحة ١٣٥. سقوط إيكاروس، ١٩٧٥. لوحة زيْتيّة، ٢١٢ × ١٩٨ سم.
متحف الفن الحديث. مركز چورچ پُمْپيدو. پاريس.

اللوحة ١٣٦. دون كيشوت، ١٩٧٥. لوحة زيْتيّة، ←
١٩٦×١٣٠ سم. مجموعة خاصة.



التَّفكير في پيكاسو

تلعب مقدمة شاجال في دور المسرح اليهودي «اليديش» نفس الدور الذي لعبته لوحة جيرنيكا لپيكاسو، فكلاهما لوحتان جداريتان طالب بهما مثقفي المجتمعين الإسپاني والفرنسي، وكان كلا الفنانين مغتربين بفرنسا فألقى على عاتق پيكاسو إعداد «لوحة جيرنيكا» في باريس عام ١٩٣٧ بناء على تعليمات من الحكومة الإسپانية بالمنفى. وكان الهدف منها التنديد بالقسوة المبالغة لهجوم سلاح الطيران النازي على قرية جيرنيكا بإسپانيا، و حرص كل من شاجال وپيكاسو على أن يرسما لوحة ضخمة. أما الفارق بين لوحة جيرنيكا ولوحة شاجال عن الحرب فينحصر في الفارق بين المأساة والملهاة إذ لجأ پيكاسو في لوحته إلى عوامل الزمن والمساحات والفراغات، وإذا هو يستخدم - خلال حقبة مشبعة بالتردد بين مختلف الأساليب فأطلق لنفسه العنان في الإختيار بين مختلف الأساليب مستخدمًا تقنياته الشخصية فجاءت لوحة پيكاسو علامة على إستخدام أساليبه المعهودة.

كان شاجال قد استَوعب أساليب الفنّ الحديث بسُرعة فائقة ثم لم يلبث أن تحاشاها. ونحن لا شك نلمس صفة التفرُّد في لوحته «التفكير في پيكاسو» و«أنا والقرية» حيث يبدو لنا التعقيد المنهجي، وبالتالي ما كان يدور في خلدَه. والواقع أن عنوان هذه اللوحة مُضلِّل، فالنَّص الرّوسي يقول العكس بوضوح: ..لقد ضقت ذرعًا ومللت التفكير بپيكاسو».

وقد رسم شاجال هذه اللوحة بالحبر الأسود بعد عودة شاجال إلى روسيا من رحلته إلى باريس عام ١٩١٤ ونشوب الحرب العالمية الأولى التي جعلت عودته إلى مدينة النَّور في حكم المستحيل إلى حين، وخلَّفته في حيرة من أمره حول مستقبل توجُّهاته الفنيّة. وظلت هذه الأعمال الفنية تعكس هذا الشعور بعد نجاحاته المبكرة والطَّريق المَسدود الذي وصل إليه وقتذاك، فلقد كان شاجال طوال حياته ظاهرة مقلقة للجميع. وعند عودته إلى فرنسا عام ١٩٢٢ وجَّه نداء إلى پيكاسو وفنانين فرنسيين آخرين راجيًا قَبوله من جديد عضوًا في زمرتهم.

ونحن إذا تأملنا الرسم نرى بيتًا وسط اللوحة ذا أبعاد هندسية حادة الزوايا، وإن كانت مظلَّلة بثنائية الأبعاد، وذلك باللونين الأبيض والأسود. ويمثِّل الرَّسم في الواقع نموذجًا لمنزل ثلاثي الأسطح اختزله شاجال في شكل مربَّع، وسقف مائِل، وباب أوحد، وسلم ذي درجات ثلاث ونافذتين. وتشير هذه الوحدات إلى حروف أبجديَّة أولية، فإذا بنا نرى في السقف مكعباتٍ بسيطةً ذات ظلال تتزايد سُمكًا لوصْله بالمنزل المربع في إشارة إلى استقلالية الأبعاد المتباينة.

ونرى في أعلى الجانب الأيسر من اللوحة شكلاً رباعي الأبعاد يشرح تفصيلات هندسة المنزل التي قد تكون تجريدية الصيغة، أو ربما لوحة رمزية لمنزل ثلاثي الأسطح غير راسخ الأساس، وقد شيده فوق بحيرة رجراجة من الزِّئبق، والمنزل نفسه عالِق

اللوحة ١٢٧، مارك شاجال وبابلو بيكاسو، سانت بول دو فانس، ١٩٥٥.





اللوحة ١٢٨. التفكير في بيكاسو، ١٩١٤. مداد أسود فوق الورق، ١٩,١ × ٢١,٦ سم. المتحف القومي للفن الحديث. مركز جورج پومپيدو. پاريس.



اللوحة ١٢٩. شاجال وقد ضاق ذرعًا بالتفكير بيكاسو، ١٩٢١. ألوان مائية وحبر على الورق، ٢٢,٨ × ٢٣ سم. مجموعة خاصة. جاليري پاكر. بوسطن.

على الجانب معزول عن أي طريق بالرغم من كونه مزين بقاعدة من الطوب. ومن هنا، فمن الجلي أنه قد تحدى عنصر الجاذبية الأرضية. ويبدو أن الفنان قد وقع اختياره على مركز الرَّسم ليمثل جوهرة تتحدّى بقيَّة العناصر في الورقة المستطيلة التي رسمت عليها! ولعله منزل شاجال المختصر مشيرًا إلى بيته الريفي الذي يهيم في الفضاءات بلا هوادة أو ربما إلى عالمه الخيالي المقلوب رأسًا على عقب.

ومن الجائز أن يكون شاجال قد حاول تمويه الأسلوب التجريدي الذي أضفاه على اللَّوحة، إلا أن محاولته إضفاء التجريدية على المنزل كي يبدو في شكل حلزوني يشير إلى دخان.

علاقة معقدة

كان كل من شاجال وپيكاسو ذو شخصية مختلفة عن بعضهما، ففي حين كان پيكاسو زير نساء كان شاجال يكن حبًّا جارفًا لزوجته الأولى پيللا. وكان شاجال في مستهل تعارفهما يحمل إعجابًا شديدًا لپيكاسو، فإذا هو يرسم له لوحة شخصية أطلق عليها اسم «شخصية پيكاسو».

وقد سجلت فرانسواز چيلو رفيقة پيكاسو وأم أولاده «پالوما» و«كلود» في كتابها «حياة پيكاسو» أن شاجال قد بادر بإرسال خطاب إلى پيكاسو ويعرب له فيه عن شوقه إلى لقائه عند عودته من الولايات المتحدة الأمريكية.

وفي الوقت نفسه كانت إيدا ابنة شاجال قد دبرت موعدًا للقاء شاجال بپيكاسو عند عودته من أمريكا بعد أن عقدت العزم على بث الود والألفة بين أبيها شاجال وبين پيكاسو، ونجح اللقاء في إعراب پيكاسو عن إعجابه بشاجال الذي أرسل بدوره رسالة إليه يعرب فيها عن الود المتبادل وعن شوقه إلى الاجتماع به.

وفي لقاء حميم بين إيدا وپيكاسو أعربت له عن إعجابها الشديد بانجازاته الفنية ومدى مكانته الأثيرة عندها. وكانت إيدا ذات جمال باهر، وإذا هي تعترف له بأن إنجازاته الفنية تعني الكثير بالنسبة إليها. وكان وقع هذه العبارة في أذنيه بمثابة لحن عذْب يستمع إليه بشغف كبير. وما أن انتهى حديثها معه حتى أصبح پيكاسو طوع بنانها، فإذا هو يردد لها إعجابه بأبيها شاجال معبِّرًا عن لهفته إلى لقائه. ولم تكد تمضي بضع أسابيع حتى وصل مارك شاجال إلى جنوب فرنسا. وهكذا وفقت «إيدا» إلى الجمع بين شاجال وپيكاسو الذي شرع هو الآخر في ممارسة فن السيراميك خزافًا بمشغل مادورا، و وفقت إيدا إلى التوفيق بين پيكاسو الذي شرع هو الآخر في ممارسة فن السيراميك، خزافًا بمشغل «مادورا» المشهور بڤالوريس. وتروي فرانسواز چيلو أن ثمة شائعة سرت في أنحاء المشغل بأن پيكاسو قد أقدم في أثناء غياب شاجال على إستكمال عمل في طبق فخاري لم يكن شاجال قد فرغ من إستكماله بعد. وهو تصرف أحمق غير لائق أو متوقع. وتذكر فرانسواز چيلو أن شاجال قد ثار عن حق



اللوحة ١٣٠. صورة فوتوغرافية لشاجال وپيكاسو مُنْهَمكين في عَمَلِهما بمشْغَل مادورا. ڤالوريس بجنوب فرنسا ١٩٥١.

على هذا التصرف الصبياني المعيب من پيكاسو. ومن يومها لم تطأ قدما شاجال هذا المشغل قط. وتؤكد فرانسواز چيلو أنه لم يحدث أي شجار بينهما، إلا أن پيكاسو فقد حماسه لشاجال، وإن ظلا صديقان ظاهريًا إلا أن علاقتهما أصابها البرود ثم القطيعة إلى النهاية. ويذكر أنه قد حدث أثناء حفل عشاء، نقاش حاد بين شاجال وپيكاسو، فغادر شاجال الحفل غاضبًا

وتذكر ڤاڤا زوجة شاجال الثانية بأن پيكاسو يحمل عقلاً أكثر مما يحمل قلبًا، كما أنه ماكر وخطير. ويعترف پيكاسو بأن شاجال سيظل بعد وفاة الفنان ماتيس الفنان الأوحد الذي يعرف معنى اللون بحذق وافر، كما أني لست مفتونًا بالديكة والوحوش والحمير وعازفي الكمان المحلقين في الفراغ، وكل ما يحتوي عليه الفولكور، إلا أن معظم لوحاته مشكلة بمهارة وحرفية فائقة.

يزعم پيكاسو أن شاجال عندما يكون مشغولاً بالرسم لا تدري إذا كان نائما أو مستيقظًا. ولقد كانت العلاقة بين شاجال في پيكاسو شديد التعقيد.

وقيل أيضاً انه بعد وصول شاجال إلى پاريس مغادرًا الولايات المتحدة الأمريكية أبدي الشاعر الفرنسي أپوللونير إستعداده لتقديم شاجال إلى پيكاسو إنطلق أحد قائلاً: أتراك تبغي الإنتحار؟ غير أن الطرفين مالبثا أن إلتقيا على أية حال.



هوامش الفصل الأول

١ - اللغة اليديشية Yiddish (لهجة ألمانية تُكتب بالحروف العبرية كان يتحدث بها يهود أواسط أوربا وشرقها).

٢ - الفنان «ليو باكِسْت»: (١٨٦٨-١٩٢٤) مُصَوِّرٌ ومُصَمِّمُ مناظرَ روسيٌّ. دَرَس الفنَّ في أكاديمية الفنون القيصرية، وارتبطَ بالفنان «دياجيليف» ضمن حركة إحياء الفن الرُّوسي القومي. عَرَضَ أعمالَهُ في باريس عام ١٩٠٦ واشتُهر بتصميمه مناظرَ وأزياء الباليهات «دياجيليف» ثم عاد إلى روسيا عام ١٩٢٢ لكنه لم يلبَثْ أن خلَّفَها إلى باريس ثانية. وكانت ديكوراتُهُ الإكزوتيةُ الـمُتألِّقةُ ذات أثرٍ بالغ امتد إلى عالم الأزياء [م. م. ث]

٣ - Symbolist movement. حركة أدبية نشأت في فرنسا عام ١٨٨٥ كَرَدِّ فِعْلٍ على الحركة الواقعية Realism والحركة الانطباعية Impressionism. وقد تزعَّمها الشاعران «ستيفان مالارميه Mallarme» و «شارل بودلير Boudelaire» وامتدَّت إلى المصوِّرين الذين قدَّموا خيالات غنائية حالمةً ذات مضمون رمزي غامض في بعض الأحيان [م. م. ث]

٤ - انظر The Nature of Ghagall's Art and Iconography by Benjamin Harshav, Rizoli New-York

٥ - Marc Chagall: My life, Peter Owen Puplishers, Ghester Springs, London, 1965.

٦ - السُّوريالية أو ما وراء الواقع هي الاتجاه الذي خَلَف الدَّادِيَّة - وأعْني بها ذلك الاتجاه الذي يَنْحو إلى اطِّراح القيم والأساليب الفنيَّة الـمُتعارف عليها، كان مَبْعثه خيبة الأملِ التي عَمَّت الرأي العام الأوربي أثناء الحرب العالمية الأولى وبزوغ عصر جديد. ومن ثَم فهي حَرَكةٌ عَدَمِيَّة ترى أن الأحوالَ في المجتمع قد بَلَغَت من السوء حدًا يَجْعَلُ الهَدْم مَرْغوبًا فيه لِذاته عَنْ أي بِرْنامجٍ إنشائي وقد تبلْوَر هذا المذهب على أيدي هؤلاء الفنانين ليُصْبِحَ إنكارًا لكلِّ أشكال الفن السائدة. والسوريالية - أو ما وراء الواقع - هي النَّزعة التي خلَّفت الدادِيَّة باعْتبارها الحلقة التَّالِيَة من حلَقات «التَّعبيرِيَّة». وقد نَحَتَ هذه التَّسْمِيةَ النَّاقِدُ الفرنسي والمؤلف المَسْرحي «جيوم أبولِّينير» في وصْفِ مَسْرحيَّة «ثَدْيا تيريزياس» البَعيدَة عن الواقعيَّة، ثم وصَف بها مَعْرِضًا لِلَوحات مارك شاجال خلال موسم ١٩١١-١٩١٢. غير أن الزُّمرة التي تَبَنَّت الاسْم باعْتباره عَلَمًا عليْها بدأت نشاطَها عام ١٩٢٤، وهي السَّنة التي صَدرَ فيه بيان السُّورياليِّين الذي أعدَّه الأديب الشَّهير أندريه بريتون، والذي جاء فيه «أنها حَرَكَةٌ آليةٌ بَحْتَة يستطيعُ المرءُ من خلالها أن يُعبِّر شَفَوِيًا أو تحريريًا أو بالتَّشكيل الفَنِّي أو بأي وسيلةٍ أخرى عن اخْتِلاجات الفِكْر الإنساني دون خُضوعٍ لِلمَنطِق أو الْتِزام بالقيم الجمالية أو الخُلُقِيَّة الـمُتعارَف عليها» [م.م.ث].

٧ - «القوميسار» هو لقب رئيس أي مصلحة حكومية بالاتحاد السوفيتي السابق.

٨ - الحسيدية - وبالعبرية «حسيدوت» - مصطلحٌ مُشْتَقٌّ من الكلمة العبرية «حسيد»: أي تقيّ.. ثم استُخدم هذا المصطلح للإشارة إلى جماعات تتَّسم بالحماس الديني والتقوى (في القرن الثاني ق. م)، ثم للإشارة إلى الحركة الصوفية التي نشأت في ألمانيا خلال القرن ٢١م، ثم أصبحت الكلمة تشير إلى أتباع الحركة الحسيدية التي نشأت في بولندا وقرى أوكرانيا. وقد انتشرت الحسيدية بادئَ الأمر في القرى بين أصحاب الحانات والتُّجَّار وأهل الريف إلى أن بلغت المدن الكبرى، ثم صارت عقيدة غالبية الجماهير اليهودية في شرق أوربا بحلول عام ١٨١٥ م، ويقال إنها أصبحت عقيدة نصف يهود العالم آن ذاك!

ويرجع نجاح «الحسيدية» إلى أسباب اجتماعية وتاريخية عِدَّة، فالجماهير اليهودية كانت تعيش في بؤسٍ نفسيٍّ وفقرٍ اقتصاديٍّ شديد بسبب التدهور التدريجي للاقتصاد البولندي؛ إذ طُرِد الكثير من اليهود أصحاب الحانات من القُرَى الصغيرة، الأمر الذي تفاقم معه عدد الـمُتسوِّلين واللصوص والعاطلين. ويقال إن عُشْر أرباب العائلات كانوا بلا عمل. وكانت هذه الجماهير في خوف دائم بعد غارات عصابات الفلاحين القوازق عليهم، كما كانت تشعر بالإحباط العميق بعد فشل دعوة «شبتاي تسفي» وتحوّله إلى الإسلام.

ولقد قضت النَّازيةُ على المراكز الحسيدية الأساسية في شرق أوروبا، ومن ثم فقد انتقلت الحركة الحسيدية إلى الولايات المتحدة الأمريكية مع هجرة يهود اليديشية إليها منذ ثمانينات القرن ١٩م، إلا أن جماعة الحسيديين ما لبثت أن تفرَّقت وتبعثرت نظرًا لابتعاد زعمائها. لكن الحركة الحسيدية لم تَشْرَع في نشاطها الحقيقي إلا بعد الحرب العالمية الثانية، ولا تزال توجد بينهم جيوب قوية معارضة للصهيونية. وثمة مركزان أساسيان للحسيدية في الوقت الحاضر، أحدهما في الولايات المتحدة الأمريكية، والآخر بإسرائيل. (راجع: «موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية» للأستاذ الدكتور عبد الوهاب المسيري، ج ٦، ص ٢٤٨ - ٢٤٩).

٩ - الفن من أجل الفن: هو اتجاهٌ يقضي بأن يكون جمالُ العمل الفنِّي منفصلاً عن كل الارتباطات، دينيةً كانت أو سياسيةً أو اجتماعيةً أو غيرها. وقد ظهر هذا الاتجاه خلال القرن ١٩ وهو يرجع أصلاً إلى الشاعر الفرنسي «بودْلير» والأديب «تيوفيل جوتييه» ويتجلَّى أثرُه واضحًا في إبداعات أواخر القرن ١٩ بإنجلترا. وكان مُراد هذا الاتجاه هو الردّ على مَن كانوا يسمُّونَ «الفلسطينيين القُدامى»؛ أي غير الـمُستنيرين الذين لا يلْقُون بالاً للثقافة أو الفن، ولا يكترثون للاعتبارات الجمالية والروحية لاستغراقهم في الماديات وحُب المال. ولم يَعُدْ لاتِّجاه الفن من أجل الفن شأنُهُ خلال القرن العشرين بعد ارتباط الفن بالمسائل الاجتماعية والسيكولوجية وغيرها [م.م.ث].

١٠ - فن التصميمات المطبوعة. وهو فن الطباعة اليدوية بواسطة الحجر Litography، أو بواسطة الشاشة الحريرية silk screen، أو بواسطة تقنية حفر الرسوم على الخشب Wood cuts، أو تخليقها بسن المخرز على الرقائق المعدنية Etching. ولكي تتخذ منها صورة مطبوعة، تمرر الأسطوانة المشبعة بالحبر على اللوح المحفور فيعلق الحبر بالسطح ونحصل على الصورة إما بواسطة الأسطح الناتئة أو الخدوش الغائرة المشبعة بالحبر (م.م.ث).



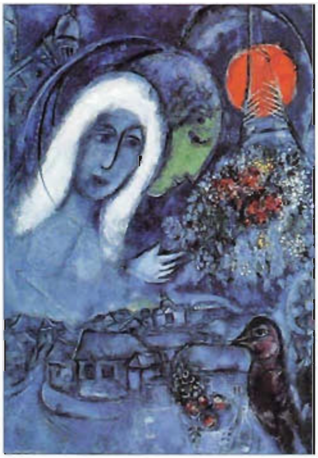
اللوحة ١٣١. بورتريه ذاتي، ١٩٥٥. حبر اسود على ورق، ٣٩,٣ × ٣٥,٤ سم. مجموعة خاصة.

اللوحة ١٣٢. ليلة، ١٩٥٣. زيت على قماش، ١٤٥,٣ × ١١٣,٦ سم. مقتنيات خاصة.



اللوحة ١٣٣. مشروبات الجندي، ١٩١١-١٩١٢.
زيت على قماش، ٩٥ × ١١٠ سم.
متحف جوجنهايم في نيويورك.





الصفحة التالية اللوحة ١٣٥. خيالات الفنان (بطل من المريخ)، ١٩٥٤ - ١٩٥٥. لوحة زيْتيّة، ١٤٩,٥ × ١٠٥ سم. إسن. المانيا.



اللوحة ١٣٤. حياة الفلاح (الأسطبل؛ الليل؛ رجل يحمل سوطًا)، ١٩١٧. زيت على لوح من الورق المقوى، ٢١ × ٢١,٥ سم. متحف جوجنهايم في نيويورك.





الفصل الثاني

جوانب من إبداعات شاجال الفنية

«شاجال» وفنانو عصره

مع عودة «شاجال» إلى روسيا في عام ١٩١٤ وخلال السنين التالية التي كان في أثنائها معْنيًا بتقنيات الدّيكور المسرحي، نجد الرسم لا يزال يحتلّ موقع الصدارة ضمن العناصر الفلكلورية التي انكفأ على اكتشافها لتطعيم أسلوبه الجديد بعناصر مترسّبة عن التقاليد الشعبية.. وعندها اتخذت رسومه طابعًا شديد الدّقّة والصرامة، مع اعتماده على الخطوط المستقيمة المخالفة كلّ المخالفة لما كانت عليه رسومه خلال السنوات السابقة على انتقاله إلى فرنسا، عندما لجأ إلى إحاطة رسومه بتكوينات دائرية وإحاطة ألوانه بدوائر رقيقة.

وقد وطّد «شاجال»علاقته بالفنان «روبير ديلونيْ» (١٨٨٥-١٩٤١) الذي اتخذ التصوير مهنةً عام ١٩٠٥ وعمل مصمّمًا للمناظر المسرحية تحت تأثير نظرية اللون التي نادي بها «سيزان» ثم انضمّ إلى الحركة التكعيبية عام ١٩١٠ فصوّر أثناءها مجموعة من اللوحات متّخذًا فيها برج «إيفل» موضوعه المفضّل. وشيئًا فشيئًا أصبح أشدّ تجريدية، إلى أن طلع علينا بأشكاله الدائرية ذات الألوان الزاهية التي كان لها تأثيرٌ ملموسٌ على الفنانيْن «بول كليه» و«ڤاسيلي كاندنسكي» فإذا الشاعر الشهير «أبوللينير» ينعت أسلوبه بأنه «أورفيوسي» قاصدًا بذلك أن أسلوب «ديلوني» في التصوير كان موسيقيّ الأثر.

ولقد وثّق «شاجال» علاقته بـ «ديلوني» لأنه كان على غراره مولعًا بتصوير برج «إيفل» [1] ورسم الدوائر المتداخلة اللامتناهية، كما كان ينزع بفطرته إلى الخيال أكثر مما يخضع للنظريات، وكانت لوحاته تنبض بشاعرية الألوان أكثر مما تنْشد جمالها. ولنا أن نتخيل حواراتهما الساخنة المتأجّجة الرافضة للأفكار التقليدية الـملقّنة، فلم يخطر ببال «شاجال»أنْ يقع في إسار أية نظرية فنّية من النظريات الـمحْدثة المبتكرة، أو حتى محاكاة الفنان «سيزان» الذي كان محطّ الإعجاب والإبهار وقت ذاك، كما لم يعرف عنه أنه كان من المتشيّعين أو المقلّدين لنوابغ مصوّري تلك المرحلة، وما كان أكثرهم حين ذاك!



ويعلّق ناقدا الفن «إنجو ولْتر» و «ريتر» في كتابهما «شاجال» على موضوع إسناد مهامّ فنية دينية إلى فنانين ينتمون إلى عقيدة مختلفة باعتبار ذلك أمرًا شاذًا، أو يمكن أن يشكّل حائلاً بينه وبين أن يعْهد إليه بإنجاز أعمال فنّية تخدم عقيدة مختلفة عن عقيدته، سواء في



اللوحة ١٣٦. العربة الطائرة، ١٩١٣. زيت على قماش.

كنائسهم أو كاتدرائياتهم أو منشآتهم أو مسارحهم، فلقد تجلّتْ روح الإتقان بوضوح عند «مارك شاجال» بالإضافة إلى الدور المنوط به في كافة التكليفات التي عهد بها إليه. ولم يكن هذا الأمر بدْعةً مقصورةً عليه وحده، إذ قد أسندت السلطات الدينية الفرنسية من قبل إلى الفنان الفرنسي «ليچيه» - وهو الشيوعي الملحد - تزيين جدران إحدى الكنائس الهامّة بزخارفه.. وعندما زار «شاجال» هذه الكنيسة، كان من رأيه أن الزخارف التي اضْطلع بها الفنان الفرنسي الشهير لا تستقيم وشعائر العبادة والصلاة، فجاءت مشاهده الإنجيلية البديعة التي حلت محل زخارف «ليچيه» إبداعًا لا ضريب له، إذ كان حسْبه أن تنضح تصاويره بعبير إنساني روحاني.

ومن المعروف أن صلة «شاجال» بالمدرسة التكعيبية لم تكن على يديْ «بيكاسو» أو «چورچ براك» رائديْ هذه الحركة، بل عن طريق الفنان «روبير ديلوني» الذي كانت التكعيبية تمثّل في نظره - وكذلك في نظر «شاجال» بصفة خاصة - لغة فنّية تعبّر عن سحر الكون وخفايا الحياة، وهي النظرية التي زوّدتها بالأشكال الهندسية النمطية وبالنماذج الموحية بالأحلام، وبالمنطق البصري الذي يستطيع المرء استيعابه وإدراك مغْزاه. وكان «ديلوني» قد انضمّ إلى الحركة التكعيبية وانْبرى يصوّر برج «إيفل» - موضوعه الأثير - في العديد من لوحاته على نحو ما سبق القول. وشيئًا فشيئًا غدا أشدّ تجريدية، وأصبحت أشكاله الدائرية زاهية الألوان، حتى اجتذبت نحوها العديد من شباب الجيل الجديد من الفنانين أمثال «بول كليه» و «ڤاسيلي كاندينسكي» كما تقدّم.

ولقد شغل النقاد وقت ذاك بالكشف عن نقاط التشابه بين كلٍّ من الأساليب المادية والروحية التي سلكها كلٌّ من «شاجال» و «جوجان» في حالات عدّة، وبخاصة تجاه فنّي النحت والتصوير على البلاطات الخزفية (السيراميك)، فثمّة ما لفت أنظارهم إلى أوجه التشابه بين أسلوبي الفنانيْن «شاجال» و «جوجان» وإنْ لزم التنويه بوجود تماثلٍ ما بينهما في الأحاسيس والمفاهيم، ولا سيّما شعورهما فائق الحساسية بالألوان، ففي كل مرحلة جديدة تطرأ على أسلوبيْهما، حاول كلاهما الوصول إلى أبعد ما يمكن تحقيقه للوصول إلى حل للمشكلات التي تصادفهما وارتياد مجالات مختلفة أثارت فيهما روح الابتكار دون التقيّد بالأساليب المتداولة، يحْدوهما الشّوْق لتحقيق آمالهما العريضة في مجالات الرسم والتصوير، هذا إلى جوار تصدّيهما بإصرار وشجاعة للنّظم العتيقة، وبالمثل للنظريات الحديثة التي ابتكرها الفنانون المعاصرون.. وكان من شأن هذه الاهتمامات أنْ رفعت من قدْر الموضوعات الحسّية المفعمة بالمشاعر الرقيقة، فضلاً عن الاستعانة بالمنطق الذي يدفع بالتقنية إلى الانخراط والتواشج مع العناصر الرّوحية في المنجزات الفنية.

ويردد المفتونون بأسلوب «شاجال» أنه ما من فنان من فناني القرن العشرين كان يمتلك موهبة التأليف بين «الأضداد المتنافرة» مثل «شاجال» إذ تخطّي الفجوات العسيرة بين المواقف المذهبية غير القابلة للتوافق أو التواؤم، والتي سادت خلال العصور السابقة، فضلاً عن المناهج العقائدية والفكرية والمذهبية، بل والفنية أيضًا.. كما فرضت تلك

اللوحة ١٣٧. بُرج إيفيل بباريس "نَعِمْت ضباحًا يا باريس"، ١٩٣٩ - ١٩٤٢. پاسْتل (طباشير مُلوَّن)، ٦٢ × ٤٦ سم. مجموعة خاصة. پاريس.


Chagall

الموهبة قدرته على «الاتّساق الكلّي المتكامل» الذي أشبع شوْق الجماهير نحو محاولات تحقيق الأخوّة البشرية، إذ كانت رسالته «الإنسانية» لا تقل روعةً وشأنًا عن رسالته «الأرْكاديّة» التي كان أحد روّادها، وأعني بها التصوير الفنّي والأدبي «للحياة المثالية» التي كان يحياها الرّعاة و«الساتير» والحوريات وغيرهم من الشخصيات الأسطورية في البيئة الرّعوية البسيطة الخلابة خلال العصر اليوناني القديم.

وبمثل ما تأثر «شاجال» الفنانيْن «ديلونيْ» و «جوجان» فقد تأثر كذلك بمعاصره «بابلو پيكاسو» في لوحته الشهيرة «جيرْنيكا».. فعندما اشتعلت الحرب الأهلية الإسبانية في عام ١٩٣٧ بادر الفنان «پيكاسو» بإنجاز لوحته تلك الجبارة التي رمز بها للدّمار الذي ألحقتْه قاذفات القنابل الألمانية النازية ببلدة «جيرنيكا» في إقليم الباسْك مناصرةً للچنرال «فرانكو» خلال الحرب الأهلية الإسبانية. وقد نفّذها «پيكاسو» بأكملها باللون الأسود والرّمادي والأبيض فوق مساحة ضخمة بلغت أبعادها ٧٥٠سم × ٣٤٠سم، وتجلّي فيها التعبير عن الغضب العارم وبشاعة المأساة الرهيبة والرّعب الشديد، وإنْ لم يتبيّن المشاهد الـمغْزي المقصود من التفاصيل الرمزية الدقيقة لمصارعة الثيران. وقد كان متحف الفن الحديث بنيويورك يحتفظ بهذه اللوحة إلى وقت قريب، حتى نقلت مؤخّرًا إلى جناح خاص بها في متحف برادو بمدريد. ولقد عبّر «پيكاسو» في تلك اللوحة عن فداحة المجزرة البشرية التي ارتكبها سلاح الجوّ النازي دون جريرة ضد سكان بلدة «جيرنيكا» الأبرياء.

وما من شك في أن لوحة «الحرب» التي شارك بها «مارك شاجال» «پيكاسو» في مأساته، تحمل بالمثل معاني الرّفض والاحتجاج، غير أنها لا ترْقى إلى مستوى ردٍّ فعليٍّ إيجابيٍّ مباشرٍ على حادثٍ وحشيٍّ بكل المعايير، وإنما هي محاولة فنّية - أو قلْ قصيدة تشكيلية - تنْدب فناء البشر دون طائل، ولذلك فقد غلبت عليها مسحة من الحزن العميق، وإنْ لم تضاه الإدانة المباشرة التي بصق بها «پيكاسو» في وجه تلك الجريمة النكْراء غير الـمغْتفرة. **(اللوحة ١٣٨)**

وبرغم نفور «شاجال» الشديد من الحروب التي عاصرها، إلا أنه تناول هذا الموضوع بأسلوبه الخاص، مسجّلاً ويْلات المستهدفين لها وشقاءهم.. ففي لوحته نشهد عربةً متداعيةً تمضي في سيْرٍ وئيد وحالٍ مزْرية وقد تكدّس على سطحها الأهالي الفارّون من مآسي الحرب وقذائفها التي تقضي على كل ما يعترضها، كما نرى شيخًا هرمًا يتّبع العربة بعناء شديد وقد حمل فوق كتفه غرارة حشر فيها ما استطاع أن يستنقذه من متاعه من بين ألسنة اللهب الـمستعرة، أما شاغلو العربة فقد عجزوا عن إنقاذ أشيائهم، على حين تخلّف بالمدينة المشتعلة من عجز عن الهروب تحت وابل الجحيم الـمحْدق بهم. ويسجّل « شاجال » ضمن سيناريو اللوحة، في الركن الأعلى الأيمن منها، المعاناة والشقاء اللذيْن تخلّفهما الحروب، وذلك برسم مشهد الحرب ونيرانها، مبتغيًا من وراء ذلك أن يسمو بضحاياها الأبرياء إلى مصافّ الشهداء لأنهم لم يقترفوا ذنبًا، ولهذا كان جزاء ما قاسوه في نظره أن يتحمّل المجتمع عنهم عبْء الكفّارة فوق الصليب. **(اللوحة ١٣٩)**

لوحة الحرب (١٩٦٤ - ١٩٦٦)

لم يقف «شاجال» كفنان روسي موقف المتفرج الأبله من أحداث عصره بل حرص أشد الحرص على أن يعبر عن رأيه وموقفه من خلال فنه أصدق تعبير وأبلغه. من ذلك لوحته الشهيرة «الحرب» التي سجل بها إحتجاجه على الحرب العالمية الثانية وما أورثته للإنسانية من دمار وويلات ودمار وسفك لدماء الأبرياء دون ذنب جنوه. وهي لوحة ضخمة ثلاثية الطيات تنضح بالرمزية السياسية، غير أنه ما لبث أن أضاف إليها لوحة أخرى مصغرة للموضوع نفسه ما تزال مصونة لتكون شهادة على متابعته، وتأثره بكل ما كان يجري من حوله على الساحة الأوربية، وإن لم يقصد بهاتين اللوحتين أن تكون أي منهما أثرًا فنيًا خالدًا.

اللوحة ١٣٩. الحَرب، ١٩٦٤ - ١٩٦٦. زيت على قماش، ١٦٣ × ٢٣١ سم. متحف الفنون. زيورخ.



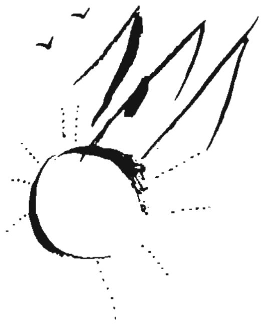
اللوحة ١٣٨. پابلو پيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣). "جويرنيكا"، باريس ٤يونيه ١٩٣٧. زيت على قماش، ٣٤٩,٣ × ٧٧٦,٦ سم. المتحف القومي. مركز الفنون. مدريد.
ظهرت هذه اللوحة الجدارية وسط مرحلة تذبذب أسلوب پيكاسو وكان تكليفه بإعدادها بمثابة تحريك.

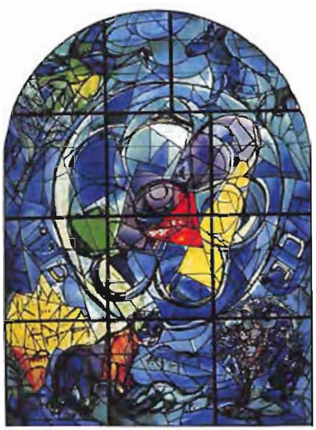


أهم ما عهد إلى «شاجال» تنفيذه



عرف عن «شاجال» أنه لم يكن يتناول فرشاته للرسم إلا وهو بصدد إنجازٍ فنيٍّ ذي شأن، فلقد كان يستخدم في كلٍّ من لوحاته أسلوبًا مختلفًا يتميز عما سواه ولو بقدْرٍ ضئيلٍ من التفرّد. وإننا إذا ما نحّيْنا جانبًا إنجازاته الشامخة والتفتنا إلى لوحاته الليتوجرافية المطبوعة – كصور الكتاب المقدس الإيضاحية التي ظهرت عام ١٩٥٧ وكذلك لوحات رواية «دافنس وكلويه» المطبوعة في سنة ١٩٦١ للشاعر اليوناني القديم «لونجوس» – لاكتشفنا أن التحدي الأعظم الذي تصدّى له «شاجال» في واقع الأمر، كان تصاويره الجدارية ولوحاته الفسيفسائية ونسْجيّاته المرسّمة الخالدة، وكذلك شبابيك الزجاج المعشّق الملون.. تليها التكليفات التي عهد إليه إنجازها، مثل جوْف كنيسة «بلاتو داسي» بمدينة «سافوي» (١٩٥٧) ونوافذ كاتدرائية «متز» (١٩٥٨) واللوحة الجدارية التي تزيّن بهْو مسرح «فرانكفورت» (١٩٥٩) ونوافذ كنيْس اليهود بمستشفى جامعة القدس (١٩٦٢) ونوافذ مبنى الأمم المتحدة بنيويورك، وسقف دار أوبرا باريس (١٩٦٤م)، والرسوم الجدارية بمبنى البرلمان الإسرائيلي [لكنيست] بمدينة القدس المحتلة (١٩٦٦) ونوافذ الزجاج المعشق البديعة التي أنجزها لكاتدرائية «فراو مونستر» – التي يرجع تاريخ تشييدها إلى القرن الثالث عشر – بمدينة «زيورخ» عام ١٩٦٧ ثم لوحاته الفسيفسائية بجامعة «نيس» في جنوب فرنسا ١٩٦٨ ولوحات الزجاج المعشق بكنيسة راعي السيدة العذراء بمدينة «زيورخ» (١٩٧٠) ومثلها بكاتدرائية «رانس» (١٩٧٤) ولوحات الفسيفساء ببنك «شيكاغو» الوطني (١٩٧٤) ونوافذ الزجاج المعشق الملون بكنيسة القديس «ستيفن» في مدينة «منْز» (١٩٧٨). لوحة من لوحات الزجاج المعشق بكاتدرائية «فراو مونستر» بزيورخ.





اللوحة ١٤٠. سبط بنيامين، ١٩٦٠ - ١٩٦٢. زجاج ملون، ٢١ × ٣ سم.



اللوحة ١٤١. شاجال مُحتضِنًا بيلّلا يحلقان في سماء بلدة ڤتبسك، ١٩١٧. لوحة زيتية، ١٥٦ × ٢١٢ سم، جاليري تريتياكوف. موسكو.

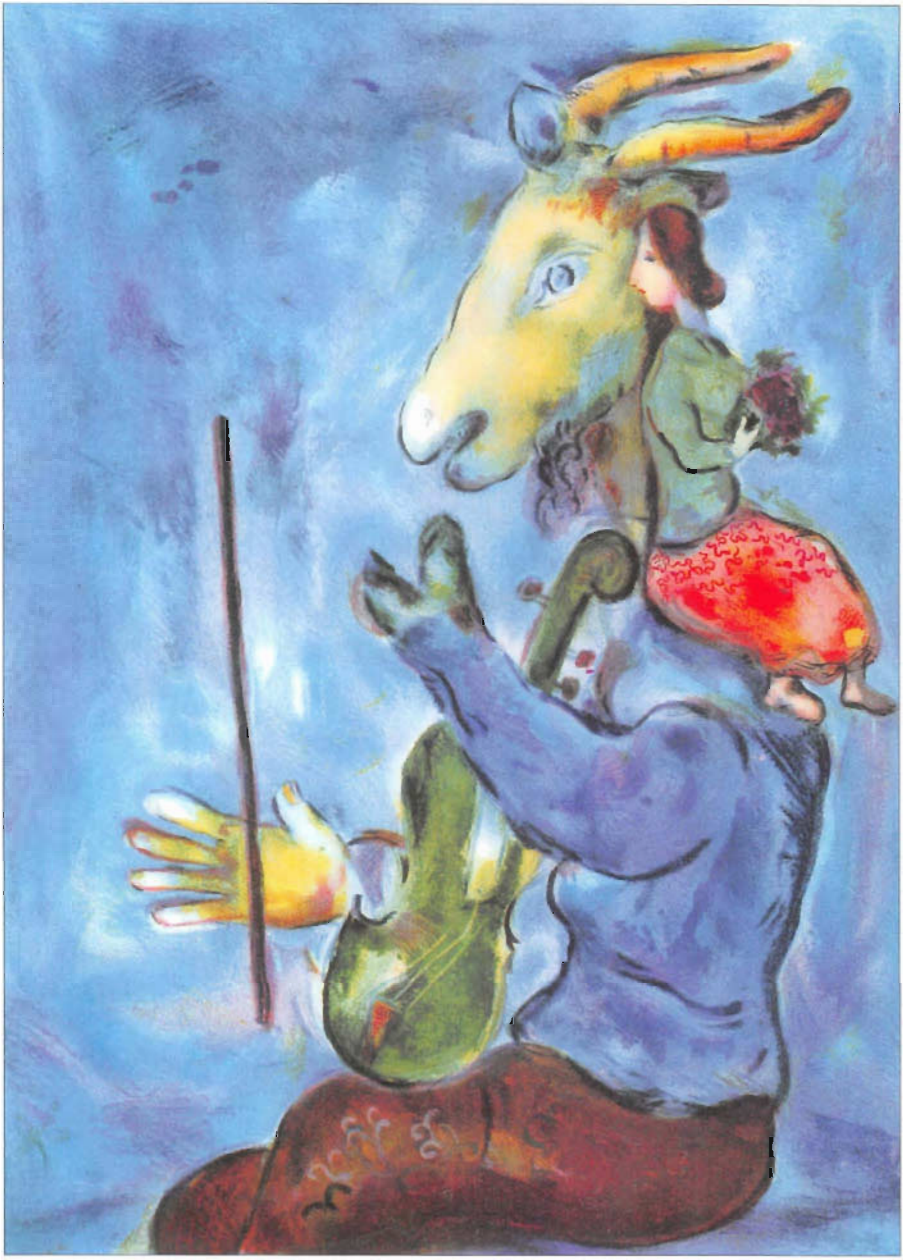
موضوعات «شَاجَال» الأثيرة

إن من الأهمية بمكان في مثيل هذه الدراسة، الإلمام أولاً بالموضوعات الفنية التي كانت تشغل بال «شاجال» على الدوام ودفعته إلى أن يتناولها في أعماله، وكذلك سبْر غوْر الروابط التي تجمع بينها للكشف عن الصلة الخفية التي تربط بعضها ببعض.

وكما سبق القول، فإنه على الرغم من تنوّع الأنشطة الفنية التي زاولها هذا الفنان، فقد فرضت الظروف نفسها عليه في جميع مراحله الفنية، كما وصلت بالمثل بعضها ببعض. وتنطبق نفس الملاحظة على اختياره موضوعاته وأسلوب تناولها وعرضها. ولعل أهم هذه العناصر هو حرْصه على أن يبثّ في نفسه ونفوس مشاهدي إنجازاته قدْرًا من البهجة والتعاطف والحنان الفطْري الذي يضْفي مناخًا يتيح لخيال هذا الفنان تجاوز الإحباط في أوقات الشرْح، ولهذا فلا تكاد لوحة من لوحاته تخلو من صور الموسيقيّين والراقصين، ولا سيّما منذ دخلت قرينته وحبيبته «بيللا» دائرة حياته، فجعلت لوحاته تغصّ بالعشاق المفتونين ببعضهم، وإذا بنا نراهم وهم يتطارحون الهوى ويتبادلون الحب، إنْ في أجواز الفضاء أو في ثنيّات باقات الزهور، على حين يتراقص البهلوانات والمهرجون برشاقة وحبور هنا وهناك وكأنهم وردات نشْوانة. هذا فضلاً عما تزْخر به لوحاته من خضرة ممتدة وأزهار متعانقة تنشر شذاها في الزوايا والأركان. **(اللوحات ١٤١- ١٤٤)**



اللوحة ١٤٣. الفارس (L'écuyère). زيت على قماش، ٨٠ × ١٠٠ سم. متحف ستيديليك، أمستردام، هولندا.



اللوحة ١٤٣. تَيْسٌ يَعزِفُ على الكَمان في مَوسِمِ الرَّبيع. طَباشيرِ وجواش (ألوان صَبْغيَّة)، ٧٦ × ٥٨٫٥ سم.
متحف الفن الحديث ساوْ پاوْلو. البَرازيل.



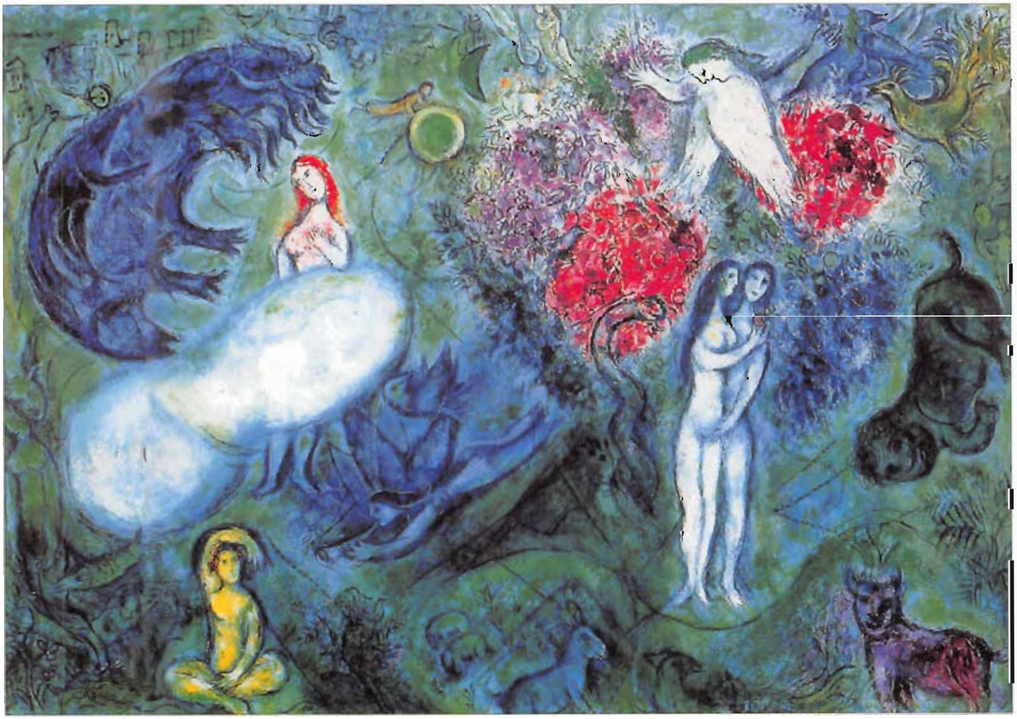
اللوحة ١٤٤. العروس تحت مظلة، ١٩٤٩. زيت على قماش، ١١٥ × ٩٥ سم. مجموعة خاصة.

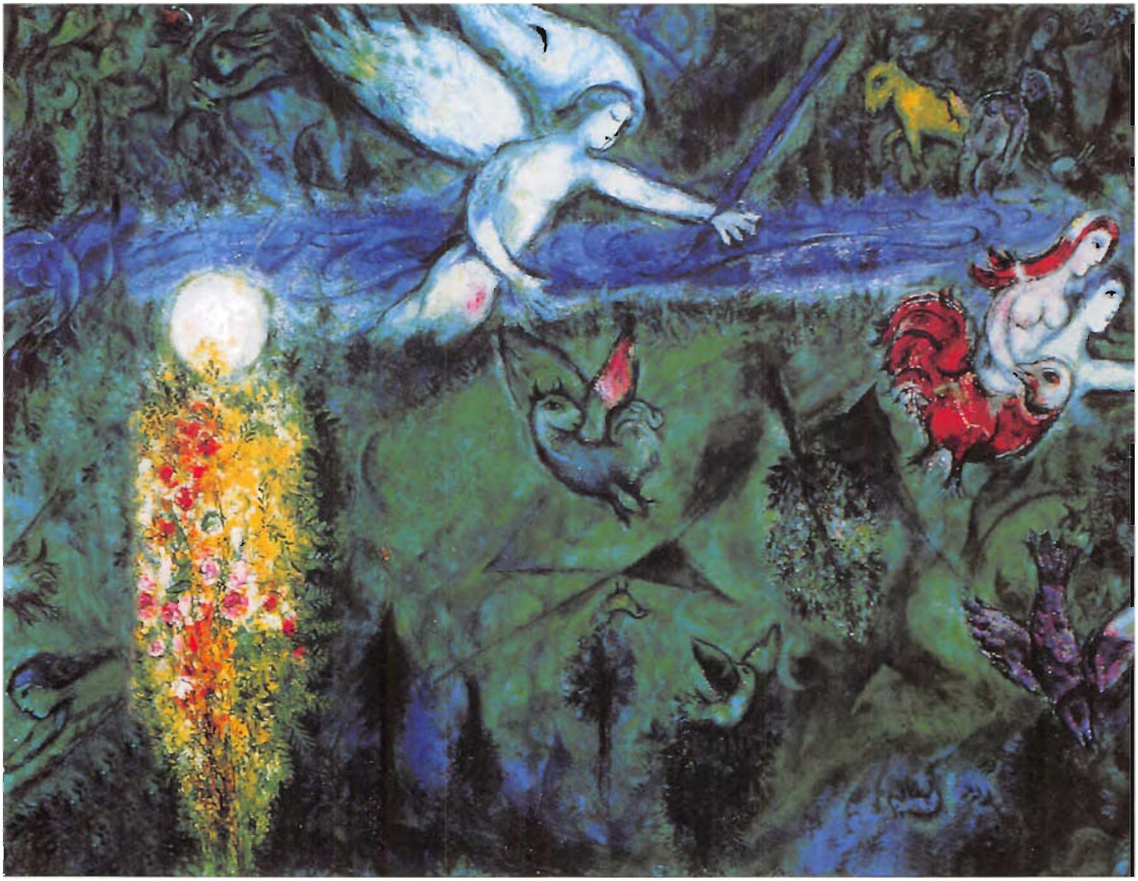
« شاجال » ملوّنا

لا جدال أن ألوان «شاجال» البديعة المتفرّدة هي أول ما يجذب أنظارنا في سائر إبداعاته عبْر مراحله الفنية جميعًا، وإنْ كانت ألوانه في أعماله الأولى محدودة التأثير والنوع، ولم تؤدّ إلا دورًا تكميليًا لخطوطه الـمحوّطة بالأجسام والمساحات، أو الـمتخلّلة بين الفراغات، سواء كانت فواصل خطّية أو فوارق لونية. ويشهد كلّ من يلقي نظرة على أعماله المصورة، أن رسومه كافةً لا تغيب عنها ألوانه الحية الحانية دون ابتذال أو حشو لا مبرّر له، أو الإحساس بغياب ديناميكية عناصره المستخدمة؛ ذلك أن الألوان تضخّ الحيوية في مجْمل أشكاله، وفي الوقت نفسه تنْعم بنوع من الاستقلالية والإبداع، فتثريها بمزيج من الخيال وعناصر وسيطة تتدرّج عبرها الألوان التي لا تلبث أن تتلاشى.

ولعله من نافلة القول أن مواهب «شاجال» الفنية قد تأجّجت بعد استقراره نهائيًا بفرنسا عام ١٩٤٧ نتيجة مخالطته رواد «الحركة التكعيبية» وغيرها من المذاهب الفنية الأخرى، إذ حرص على توزيع ألوانه فوق مساحات محددة بوضوح، دون الالتفات بالضرورة إلى الخطوط الـمحوّطة للشخوص وغيرها من عناصر اللوحة التي ارتأى استخدامها بأسلوبٍ منهجيٍّ منظّم.. وبهذا تسنّى له تجنّب التشكيلات الصارمة المعهودة لدى التكعيبيين، فغدتْ بين يديْه هو أكثر مرونة وأبعد خيالاً

اللوحة ١٤٥. الفرْدوس حديقة يانِعة والأفْعى الباسِمة (تتسربُ) إلى أغلى لإغراء حواء بتناول التفاحة المحرّمة.





لوحة «طرد آدم وحَوّاء من الجَنّة»

وفي إحْدى لَوْحاته الـمُتأثّرة بِقَصَصِ الكِتاب المقدّس، صَوَّر «شاجال» موضوعًا طالَـما راوَد الفنّانين من قَبْله - قُدامى ومُحْدَثين - لِـما فيه من حَوادِث تتعَلَّقُ بأصْلِ الإنسان وصَيْرورته في هذا الكَوْن. وأقْصِدُ به «طَرْد آدم وحَواء من جَنّة النَّعيم إلى كَبِدِ الأرْض بَعْدَ أن غَويا وعَصَيا أمْرَ ربِّهما». ففي صَدارة اللَّوحة التي يُغَشّيها اللّونان الأخْضر والأزْرق القاتمان، نَشْهُد مَلَكًا مُجنَّحًا تَرتَسِمُ على وَجْهِه عَلائم الأسى البالِغ وقد أمْسَكَ بإحْدى يَدَيْه غصًا توحي بالوَيْل والثُّبور وأخَذَ يُلَوِّحُ بها مُهَدِّدًا لِـحَثِّ الخاطئيْن المخْلوقيْن من طينٍ لازِبٍ على مُفارَقة الفِرْدَوْس إلى العالَم الأرضي عِقابًا لَهُما.. ويَبْدو هذان الأخيران وقد سَتَرَ الجُزْء الأدْنى من جَسدَيْهِما ديكٌ ذو لَوْنٍ قانٍ أحْمَرٍ يَرمزُ - كعادة «شاجال» - إلى الشَّهْوة الجِنْسيَّة الجامِحَة التي سَتُلازِمُها ونَسْلِهِما في حَياتِهم مِنْ بَعْدُ على الأرْضِ من أجْلِ تَعْميرِ الحَياة بالنّاس. على حين تَلوحُ في يسار اللَّوحة شجرةُ الخُلْدِ وقد الْتَمَعَتْ بألْوانٍ ساخِنَةٍ زاهيَةٍ جَعَلَتْها تَبْدو كَما لوْ كانَتْ بَرّاقةً مُضيئة وَسْط عَتَمَة الألْوانِ الدّاكِنَةِ الكابية التي غَشَّتْ سائِرَ أرْجاء اللَّوْحة وشُخوصَها، والتي ربما صوَّرَتْ على هذا النَّحو لِتُعبِّرَ عن ضيق «شاجال» بالأمر برُمَّته كأنَّما هو ساخِطٌ على هذا العِقاب القاسي!.. ولم يَفُتِ الفنّانُ أن يَمْلأَ فراغاتِ اللَّوْحةِ كَعادَته بِحَيَواناته الهَجينَة العَجيبَة التي نَبَتَتْ لَها هذه الـمرَّة أجْنِحَةٌ لِتُحلِّقَ بها طَليقَةً كَيْفَ شاءَتْ في فضاء الفردوس .

اللوحة ١٤٦. طرد آدم وحَواء من الجَنَّة. لوحة زيتية. ١٩٠ × ٢٨٤ سم. مارْك شاجال. متحف رسالة الكتاب المقدس «الرسالة الإنجيليَّة». نيسْ. جنوب فرنسا.



اللوحة ١٤٧. البَيْتُ الأزرق بِبَلْدَة فِتْبِسك، ١٩٢٠. زيت على قماش، ٦٦ × ٩٧ سم. متحف الفنون الجَميلة، ليبيغ.

المدرسة التّعبيريّة (٢)

وينْهل فنّ شاجال منْ شتّى مدارس الفنون التي ظهرتْ في صباه، ومن بعْض التّأثيرات السّائدة في بيئته الرّوحيّة والأوْساط الفنيّة التي تشبّع بها على مدار حياته. والواقع أن شخْصيّته مؤلّفةٌ من هذه الفرْديّة وذاك التّشبّع، إذْ من العسير أن يظْفر بمثْل هذا الانْتشار الجماهيري العريض الذي أدّى به إلى تسنّم ذرْوة التّفوّق إنْ لمْ يكن جمْهوره قد أدْركَ عنْ وعْيٍ و ثقةٍ أن إنْجازاته تعْكس لمحاتٍ مسْتقْبليّةً في زمننا المعاصر، واكْتشف فيه فنّانًا مبْدعًا و راويًا جذّابًا للْقصص ومبشّرًا بالسّورْياليّة، دفعتْه إلى ابتكار شخْصيّاتٍ جديدةٍ مخْتلفةٍ عمّا اعْتاده الجمْهور وعن الواقع السّائد، فإذا هو يطالعهم بمواقف لم يسْبقْ تناولها من قبْل، فضْلا عن أنه كان قصّاصًا بارعًا و راويًا حاذقًا جذّابًا يعْرض أحْداثًا عايشها ممّا يشْعر الـمشاهد بأن له مطْلق الحريّة في تخيّل ما توحيه إليه الصّورة.

ولقد تعمّـد هذا الفنان السّـورْيالي بطبيعتـه - والـذي نشـأ قبل بزوغ نجْـم السّورْيالية ألا يزجّ بنا في ذكْرياتٍ محْزنة، أو يفْصح عن أسْرارٍ شائنة قد تنافي الحياء أو تحطّ من قدْر الإنْسان، ومن ثمّ نجد أنْفسنا بعيدين كلّ البعْد عن أيّ اسْتفْزازات قد تنْهك جلال الطّمأنينة والسّكينة الإنْسانيّة التي تفجّرتْ خلال الفتْرة ما بين الحربيْن العالميّتيْن الأولى والثانية، فلقدْ وفّق شاجال إلى ابتكار أسْلوبٍ خاصّ به يتميّز بقدْرٍ ملْحوظٍ من السّلاسة الآسرة والجاذبيّة الْـمثيرة.

كذلك أضاف شاجال العنْصر الخيالي بمنطقٍ لمْ يمْلكْه سواه، فمع أنه يبْعث في نفوسنا الحيْرة أحْيانًا، إلا أننا نسْتعْذبها ونطْرب لها لما تنطوي عليْه من سحْرٍ وجاذبيّةٍ وإغْراءٍ، كما يلْفتنا تحرّره من أيّة قيودٍ عند تصْويره للإنْسان والحيوان على نحو تصْويره للطّبيعة، فعلى حين كانت مناظره الطّبيعيّة في بداية نشاطه الفنيّ مسْتوْحاةً من طرقات بلْدته فِتبسْك وغيرها من القرى الرّوسية النّائية، إذا به يسْتقيها هذه الـمرّة من روائع مدينة پاريس وجنوب فرنسا، وهي في كلّ أحْوالها ليْستْ تصْويرًا مطابقًا للطّبيعة، وإنما هي تصْويرٌ متخيّل يروغ من الأصْل الذي سرْعان ما يتعرّف عليه الـمشاهدون من خلال إيحاءات عاطفيّةٍ شديدة الذّكاء وأبْلغ أثرًا من الحقيقة المادّية. وفي الحق إن الْـموضوعات التي تغشّي أعْمال شاجال كافةً هي «الحياة» ذاتها ببساطتها وتداعياتها الخفيّة الـمضْمرة، وهو - كما أسْلفت - لا يجْنح إلى اسْتخْدام الرّموز الأكاديميّة، ولا تروق له مشاهد «الطبيعة السّاكنة»، بل يجْنح إلى التّعرّف على الـمواقع الجديرة بالتّصْوير وعلى الأشْخاص والأمور الـمرتبطة بحياة الإنسان، مثل البيوت الرّوسية الخشبيّة المعروفة باسْم «إزْبة أو شتتْل».

« شَاجَال » حفّارًا وفخّاريًا

ظل مزاج «شاجال» واتجاهه الفني متأثرًا بالحس الشعبي ونوازع طبقة الصّنّاع الحرفيين حتى في أرفع أعماله رقيًا ورهافةً، ولعل هذا من أهم أسباب انجذابه للتقنيات الحديثة؛ فلقد كان ولوعًا بتقنية الرسم على الحجر (الليتوجراف) ورسم ديكورات المسرح بنفسه، كما كان يشارك في خياطة الأزياء المسرحية التي وضع تصميماتها ليطمئنّ إلى تنفيذها على النحو المرغوب دون عيوب، ويتابع عن كثبٍ كذلك تنفيذ الزجاج المعشق الملون كما خطط رسومه، ولا يجد بأسًا من تغيير ثخانة الزجاج إذا ما اكتشف أنه لا يفي بخاصية ثبات اللون.



اللوحة ١٤٨. سمكة زرقاء. طباعة بواسطة الحجر (ليتوجراف)، ٣٥ × ٤١ سم.



اللوحة ١٤٩. جزيرة سانْ لوي، ١٩٥٩. ليتوجراف، ٥١ × ٦٦,٥ سم. باريس.

وكانت بدعة تزيين الجدران بالبلاطات الخزفية (السيراميك) - والتي يطلق عليها كذلك بلاطات «القاشاني» [نسبةً إلى مدينة «قاشان» بإيران] - قد أخذت في الانتشار عقب انْفضاض الحرب العالمية الثانية والبدء في تعمير ما انهدم من جرّائها على أسس فنية جديدة، ولا سيّما في ساحل «الكوت دازور» والبلدان المجاورة التي انتشرت بها معامل (ورش) تصنيع السيراميك، فما لبثت أن اجتذبت شخصياتٍ فنيةً مرموقةً مثل «پيكاسو» و «فرنان ليچيه» و.. «مارك شاجال» بطبيعة الحال!

وكان «شاجال» في مبدإ اشتغاله بالفنون التطبيقية قد اقتصر على حفر أشكاله ورسومه في الحجر فحسْب، غير أنه سرعان ما افْتتن بفن السيراميك، ثم تطور افتتانه هذا إلى ولع مسيطر بممارسة النحت في السيراميك باعتباره فاتحة مجالٍ فنيٍّ جديدٍ لا تتنافى خصائصه مع طبيعة الرسام المصوّر، ومن ثَمّ فقد استهل نشاطه في هذا المضْمار مستخدمًا نفس موضوعاته وعناصره الفنية المحبّبة، مثل ثنائيات العشاق، والحيوانات الهجينة، غير أنه قد طوّع أشكالها هذه المرة كي تناسب زخارف السيراميك، ثم حاول فيها بعد ممارسة فنّه على جداريات السيراميك، ولكنّ انتظام صفوف البلاط في مربعات أو مستطيلات



اللوحة ١٥٠. الخلق. الأشكال الآسرة التي تميز أعمال شاجال.

اللوحة ١٥١. عازف المِصْفار والكمان في آنٍ معا. طباعة بواسطة الحجر (ليتوجراف)، ١٩×٢٤ سم.





اللوحة ١٥٢. طَبيعَة ساكنة بُنّية اللّون. (ليتوجراف) ١٩×٢٤ سم.



اللوحة ١٥٣. طبيعة ساكنة زرقاء اللون. (ليتوجراف) ١٩×٢٤ سم.

قد بدا له أمرًا رتيبًا باعثًا على الملل، فإذا هو يسارع بالعودة إلى ذلك «التشكيل» الذي ابتكره بنفسه، مقْلعًا عن زخرفة أي تكوين فني، ومؤْثرًا ابتداع أشكال قابلة للتغيير وفْقًا للموضوع الذي يتناوله، ولم يعد ما ينجزه مادةً للاستخدام، وإنما مجرد «منحوتة بلا وظيفة أو استخدام عملي»؛ أعني أنه شيء مستقل بذاته، لا يعْدو كوْنه وسيلةً للتعبير الفني الجمالي كالرسم والتصوير.

وهكذا انتقل « شاجال » من مفهوم «الرسم المنبسط» إلى مفهوم «الفراغ النحتي» ومن هذه المرحلة قفز إلى الحفر المباشر على الحجر. ومن طريف ما يذْكر، أن كثرةً من النقاد قد اكتشفوا فيما حفر شبهًا كبيرًا بتيجان أعمدة العصور الوسطى!

وإنه لمن الصعوبة بمكانٍ أن نفصل بين المصوّر والحفار في شخص «شاجال» الفنان، ليس لأنه قد قنع بالرسم فوق كتلة الحجر أو كتلة النحاس تاركًا تقنية الحفر التي لم يبرع فيها، بل على العكس، فقد أتقن حرْفتها وحذق استخدامها إلى درجةٍ مكّنتْه من أن يفرض عليها أسلوبه الذاتي.

ولما كان فن الرسم في سني تلمذة «شاجال» المبكرة قد ارتبط بالتصوير الزيتي ارتباطًا وثيقًا، فقد لجأ هذا الفنان إلى تحديد أشكاله بالخطوط المحوّطة. وعند وصوله إلى فرنسا وتأثّره بالتكعيبية، غدا استخدام الخط المحوّط أمرًا حتميًا لا مفرّ منه؛ إذ بات هو العنصر المحدّد للأشكال الهندسية المبْتدعة الموحية بالحسّية فوق اللوحة. كما يلفتنا في هذه الحقبة أنْ يقفز الخط ليكون أساسًا لا غنى عنه لتشكيل اللوحة، وإنْ لم ينتقص شيئًا من وظيفة اللون، هذا فضلاً عن كونه تشكيلاً تحليليًا.

ولعل من المهم ذكْره في هذا الصّدد، أن «شاجال» لم يشعر قطّ بالحاجة إلى تقويض الواقع بهدف إعادة بنائه من جديد شأن رفاقه التكعيبيين، بل على العكس؛ فقد بقي محافظًا على الواقع، ومستخدمًا في رسومه أسلوب «الرواية العاطفية» لخدمة أهدافه الجمالية ورؤيته الواقعية.

« شاجال » وتقنية الحفر على الحجر (الليتوجراف)

تعرّف الطباعة على الحجر (الليتوجراف) بأنها استنساخ اللوحات بعد رسْمها بقلم شمعيٍّ أسود على سطح الحجر الجيري الأملس ذي الذرّات والـمسامّ الدقيقة، ثم يغْمر الحجر في الماء حتى يتشبّع به، مع ملاحظة أن السطح المغطّى بالشمع يطرد عنه الماء، على حين تمتصّ المسامّ الحجرية العارية من الشمع الماء.. فإذا دارت الأسطوانة المشبّعة بالحبر على سطح الحجر، استقرّ الحبر على الأسطح المغطاة بالطبقة الشمعية التي مرّ عليها القلم دون أن يلْصق بالأجزاء المبلّلة، حتى إذا بسط الورق على اللوح الحجري بعد تحبيره والضغط عليه، انطبعت الصورة فوقه بشكل عكسي بنفس الدّقّة التي رسمت بها على الحجر بالشمع، وينطبق ما جرى استنساخه بالحبر على استخدام الألوان.

وقد ابتكر هذه الطريقة فنانٌ سويسريٌّ يدْعى «سينفلدر» سنة ١٧٩٦م، فغدت من أكثر وسائل طبع اللوحات المرسومة إتقانًا.

ولم يكن الرسم بالحبر أو القلم الشمعي على الحجر أمرًا عصيًا على «شاجال» إذ لن يلبث المصوّر الطّموح الحاذق بعد قليل من الـمران أن ينْجز لوحاتٍ ليتوجرافيةً متميزةً بحق، غير أن تقنية الحفر تقتضي فترة تدريب طويلة حتى يكتسب الطّبّاع خبرةً في استخدام كميات الأحماض المناسبة وتقدير الزمن اللازم لظهور الرسم المحفور والحصول على النتائج الـمتوخّاة بدقّة.. أما الفنان المصوّر، فغير مطالب بأداء مهمّة الطبع على الحجر؛ إذ إنها بعيدةٌ البعْد كلّه عما ألفه من مهارات..

وهنا يبرز دور الطّبّاع الحرْفيّ الـمتمرّس؛ إذ إن مشاركته الفنان المصوّر في هذه المرحلة هي التي تحدد مستوى العمل في نهاية الأمر.

وتتحقق تقنية إنجاز الليتوجراف بالألوان بالطباعة المتوالية على الحجر (أو لوحات الزنك) مراتٍ عدةً وفقًا لعدد الألوان التي ينْشدها الفنان المصوّر. أما دور الطّبّاع المدرّب



اللوحة ١٥٤. فتاة تتأمّلُ باقة وَرْدٍ. (ليتوجراف) ١٧,٥× ٢٣ سم.

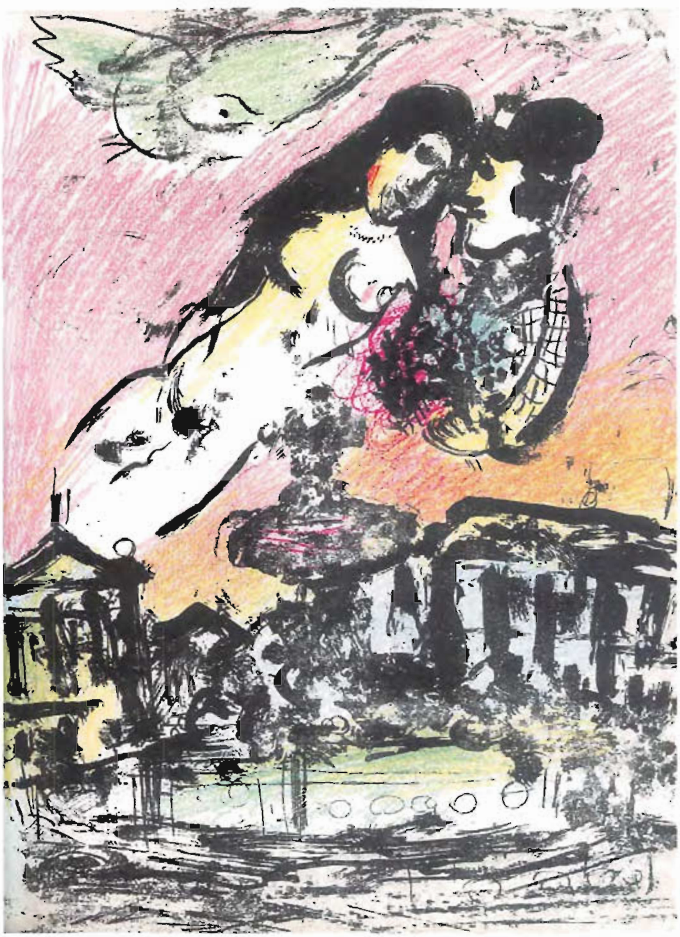


اللوحة ١٥٥. غِلاف قائمة الطّعام في حَفْلٍ أُقيم فوق المركب السّياحي المشهور بباريس «باتو موش»، وهو سفينةٌ للطّواف حَوْلَ المَعالِم السّياحيّة على ضِفافِ نهر السّين، باريس تهافت عليه السّائحون، طباعة بواسطة الحَجَر، ١٩٥٩. (ليتوجراف)، ١٦× ٢٥ سم. تم عمل ٣٠٠ نسخة لغلاف قائمة طعام و ٧٥ نسخة مرقمة موقعة بإمضاء الفنان.



اللوحة ١٥٦. شَهْوةٌ جامِحةٌ جارِفَةٌ. طباعة بواسطة الحجر (ليتوجراف).

اللوحة ١٥٧. مُلتقى العُشّاق في سَماء ميدان الكونْكورْدْ بباريس. طباعة بواسطة الحجر (ليتوجراف).





اللوحة ١٥٨. الفنان شاجال يَرْسُمُ ذاتَه فوق أرْضيّة وَرْديّة اللّون وعبير ذكرياته عن معْرض لأعْماله بمتحف الفنون الزخرفية بباريس، يونيه ١٩٥٩. (ليتوجراف) ٥٠ × ٦٦،٥ سم.



اللوحة ١٥٩. باقة الزُّهور تُطاوِلُ بُرْجَ إيفل. ١٩٥٨. (ليتوجراف)، ٤٦×٦١ سم، تم عمل ٩٠ نسخة.

صاحب الخبرة، فهو تنفيذ مراحل الطباعة المتتالية ومراعاة الالتزام بتسلسلها المحدّد، وذلك إلى جانب تركيب درجات الألوان المرغوبة.. ومن هنا كان دوره حاسمًا لضمان الجودة. ولا خيار أمام الفنان المصوّر عندئذٍ غير التعاون الوثيق والتشجيع الحثيث للطّبّاع المحترف، فهو أمرٌ لا غنى عنه، كما أنه شرطٌ جوهريٌّ لضمان الجودة. ومن هنا جرت العادة بأن تنشأ بين الفنان المصوّر والطّبّاع علاقةٌ حميمةٌ وألفةٌ وثيقة، حيث يلمع بين الطّبّاعين متخصّصون شديدو الكفاءة والبراعة يعْهد إليهم دائمًا بنقل الأعمال المصوّرة وتحديد كثافة الألوان بالقدْر الذي يحقّق النتائج المنشودة؛ فهم - بخبراتهم العميقة المديدة بأصول هذه التقنية الدقيقة وأسرارها وخفاياها ونتائجها التي سوف تنعكس على الإخراج النهائي - خير من يحقّق آمال الفنان المصوّر.



اللوحة ١٦٠. مشهد تُطَوِّقُه زُرْقَة الليل، ١٩٥٨. طباعة بواسطة الحجر (ليتوجراف)، ٥٠ × ٦٥ سم. تم عمل ٥٧ نسخة.

وقد اعتاد الفنانون المصوّرون أن يقدّم إليهم الطّبّاعون نصائحهم الحرفية المكتسبة من خبراتهم الطويلة ودرْبتهم الحاذقة، ومن هنا غدوْا بمثابة «معلّمي» هذه التقنية ذوي الأهمية القصْوى والخبرة العملية بالنسبة إلى أي فنان ينْشد نقل إبداعاته المرسومة بالألوان المائية (الأكْوارل) أو غيرها باستخدام تقنية الحفر على الحجر.

وقد ظهرت باكورة ما قدّمه «شاجال» من أعمال الحفر على الحجر (الليتوجراف) عام ١٩٢٢ أثناء إقامته لبضعة أشهر ببرلين قبيل عودته إلى فرنسا لنشر مذكراته، فبدأ بتسجيل بعض لوحاته حفرًا على النّحاس لتزيين كتابه الشيّق «سيرة حياتي».. غير أنه لتعقيداتٍ طرأت على ترجمة سيرته من الروسية إلى الفرنسية، فقد ظهرت هذه اللوحات في كتاب آخر منفصل.

ومنذ نشأته، كان «شاجال» يولي الوسائل الفنية الحديثة اهتمامًا بالغًا، ولا يتوانى عن تجربتها إلى الحدّ الذي دفعه إلى إهمال التصوير بضعة أشهر لم ترسم فرشاته خلالها أيّ رسوم، باستثناء بعض رسوم مصوّرة بالألوان المائية (الأكْوارل).. فانطلق آنئذٍ يمارس أساليب الطباعة على الحجر والحفر على النحاس والخشب، ثم أشرف بنفسه على طباعة

اللوحة ١٦١. ديكُ شاجال يُحلِّق فوق باريس، ١٩٥٨. (ليتوجراف)، ٤٥×٦٠ سم، تم عمل ١٢٥ نسخة.



اللوحة ١٦٢. نَشْوة الفَن (ليتوجراف).





اللوحة ١٦٣. لقاء العُشّاق في اللّيْلَ البَهيم، طباعة بواسطة الحجر (ليتوجراف) ٢٤×٣١,٥ سم.

ثلاثين لوحةً بالحفر على الحجر، ومثلها بالطبع على ألواح النّحاس، وخمس لوحات أخرى من الحفر على الخشب أسوةً بالفن الياباني الحديث.

وعلى ذكْر فن الطباعة الياباني على الخشب، فإني أسْتميح القارئ عذْرًا في أن أحيد قليلاً عن جادّة الحديث لأُلْقي إليه في عجالةٍ شيئًا يسيرًا عن هذا الفنّ الشرقيّ الوافد الذي ترك أثرًا واضحًا في فنّاني القرنيْن التاسع عشر والعشرين بأوربا.

فلقد شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر وصول فن «الطباعة على الرّوْسميّات الخشبية» الياباني الشعبي، والمعروف باسم «أوكيو – إه» إلى أيدي الفنانين الفرنسيّين، فارتفع شأن كل ما هو ياباني، وتأثر بهذا الاتجاه الفني الجديد كلٌّ من «مانيه» و «مونيه» و «ديجا» و«ڤان جوخ» و «جوجان» و «لوتْرِكْ» والأمريكي «هويسلر» وكثير غيرهم. ولقد أدّى فن الـ «أوكيو – إه» بأسلوبه الفريد دورًا هامًا في الكشف عن جماليات جديدة، وتلقيح إنجازات الفنانين الانطباعيّين الفرنسيّين بمبتكرات غايةً في الحداثة. واعتمد هذا الفن الحديث على الصور المطبوعة على الخشب، وذلك بحفر السطح الأملس للخشب



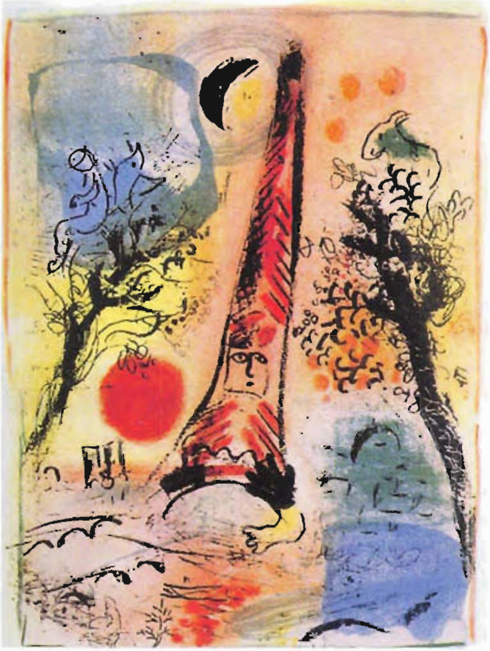
اللوحة١٦٤. زهور باريس البَنفْسَجيّة والحَمْراء تُطاوِلُ بُرْجَ إيفل، ١٩٥٩. طباعة بواسطة الحَجَر (ليتوجراف) ٤٣ × ٥٦ سم، تم عمل ٧٥ نسخة .



اللوحة ١٦٥. بورتريه ذاتي لشاجال، ١٩٦٠. (ليتوجراف). ٣٢ × ٢٤,٢ سم.



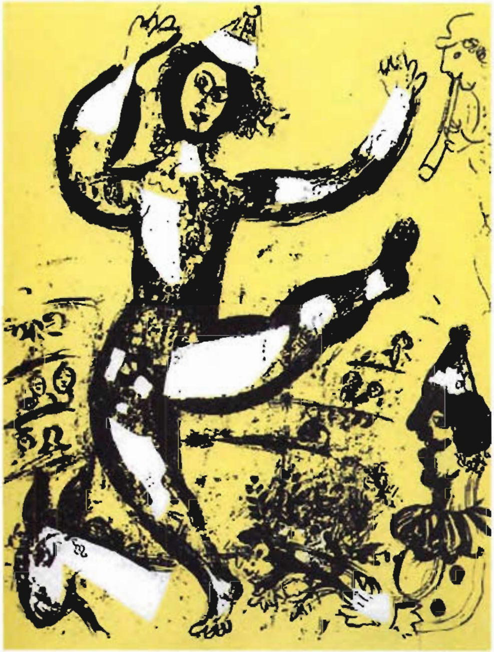
اللوحة ١٦٦.



اللوحة ١٦٧.



اللوحة ١٦٨.



اللوحة ١٦٩.



اللوحة ١٧٠. جزيرة سانْ لوِى بنهر السّين في باريس، ١٩٥٩. طباعة بواسطة الحجر (ليتوجراف) ٥١ × ٦٦،٥ سم.

بمكاشط صلبة تختلف حجمًا وشكلاً وصقْلاً، وبعد ذلك تمرّر الأسطوانة المشبّعة بالحبر على السطح البارز، ثم يضْغط الورق عليها فتطْبع الصورة بشكلٍ عكسيّ. وتنتمي هذه التقنية إلى أنواع الطباعة الناتئة.

ثم أضف إلى ذلك، تلك الصّور المطبوعة على الخشب بواسطة المخارز الصّلبة ذات الأسنان الصّقيلة بالغة الحدّة على سطحٍ خشبيٍّ مصقولٍ شديد الصلابة وناعم الملمس في آنٍ واحدٍ مثل خشب أشجار الليمون. ويتمثّل الفرق بين الصّور المطبوعة على الخشب بطريقة الكشْط wood cut وتلك المطبوعة بواسطة المخارز الصّلبة wood engraving في أنّ الأولى تمنح ظلالاً ثقيلة تظهر بوضوح، على حين تتيح الثانية إحساسًا خفيفًا بالظلال من خلال التّهْشير لتقليل حدّة السّواد.

اللوحة ١٧١. معالم باريس، كاتدرائيّة نوتْردام تُجاورُ بُرْج إيفل. (ليتوجراف) ٣٨،٥ × ٣٧،٥ سم.



فن المرْسومات المطْبوعة [٣]

وينطبق «الطّيف الظّلّي على الرّسوم السوداء المعتمة المرسومة على أرضية بيضاء والأشكال البيضاء المرسومة على أرضية سوداء. وكان أوّل ما استخدم هذا المصطلح مع نهاية القرن الثامن عشر ومستهلّ القرن التاسع عشر إلى أن استخدمت عوضًا عن الطيف الظلي صور الآلة الفوتوغرافية المصورة التي سمّيت باسم مبتكرها «داجير».

أما أصل كلمة «سيلويت» فلقد كانت اسمًا لوزير مالية في فرنسا يدعى إتين سيلويت (١٧٠٩-١٧٦٩) عرف عنه التقشف وضغط المصروفات إلى أبعد حدٍّ، فأطلق الفنانون اسمه على هذا اللون من الصور المدغومة التي لا تنمّ عن أيّ تفصيلات. وقد أطلق مجمع اللغة العربية على هذا المصطلح اسم «الرّسم الشبحيّ» الذي يحدد منظر شخص أو غيره بلون موحّد لا فرق فيه بين ظلٍ أو نورٍ أو لونٍ. (م.م.م.ث).

اللوحة ١٦٦. الرّحيل (ليتوجراف).
اللوحة ١٦٧. برج إيفل في ليْلة مُقْمِرَة (ليتوجراف).
اللوحة ١٦٨. راقصة نَشْوانة (ليتوجراف).
اللوحة ١٦٩. مُهرّج السّيرك (ليتوجراف).



اللوحة ١٧٢. عاشقان مُتَعانقان باللَّون الأسْوَد، وعازِفُ كمان باللَّون الأبْيَض يُشْجيهما بألحُانه (ليتوجراف).



اللوحة ١٧٣. تآلف المخْلوقات: الإنْسان والطّيْر والأزهار، لَوْحة أعدَّها الفنان لغلاف كتيِّب لَوْحاته المعْروضة بمعرض «مِجْتْ لِلْفنون»، ١٩٦٠. (ليتوجراف).



اللوحة ١٧٤. طبيعة ساكنة، آنية زُهور وصَحْن فاكهة، ١٩٦٠. طباعة بواسطة الحجر (الليتوجراف)، ٥٠ × ٦٥ سم.



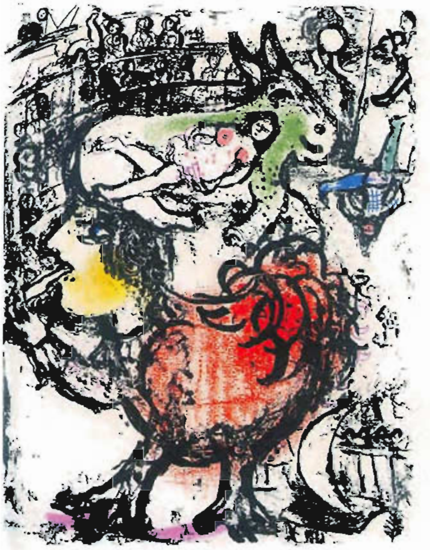
اللوحة ١٧٥. نَشْوةُ العِشْق، يناير ١٩٦١، طباعة بواسطة الحجر (ليتوجراف). باريس.



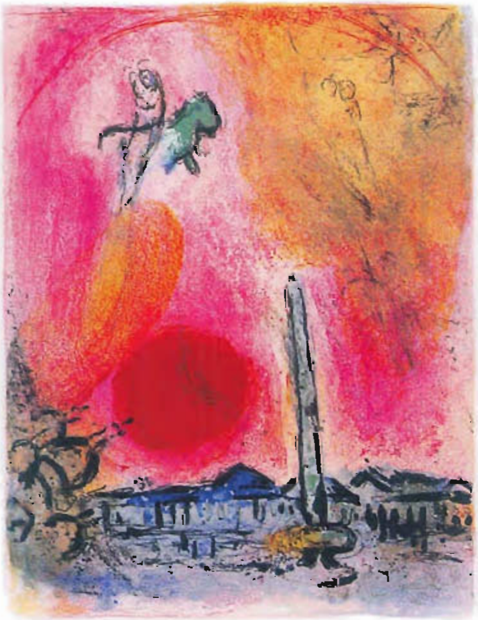
اللوحة ١٧٦. حوريّة البحر تُحلّقُ فوقَ خليج الملائكة. طباعة بواسطة الحجر (ليتوجراف).

اللوحة ١٧٧. فلاح روسي في غَفْوَةٍ ١٩٦١. طباعة بواسطة الحجر (ليتوجراف). ٢٤ × ٣٠ سم. باريس.





اللوحة ١٧٩. راقصة تُؤدّي حركة دَوَران حَوْل نَفْسِها (بيُرويتْ) في حَلْبة السّيرك. طباعة بواسطة الحجر (ليتوجراف).



اللوحة ١٧٨. فارسٌ يَعْتَلي جَوادًا يُحلِّقُ فَوْق المِسَلَّة المِصْرية بميدان الكونكوردْ، باريس، طباعة بواسطة الحجر (ليتوجراف).

اللوحة ١٨٠. مشهد الطفل الأحمر. (ليتوجراف).

اللوحة ١٨١. بيتي في قريتي. (ليتوجراف).

اللوحة ١٨٢. ساحل الملائكة. (ليتوجراف).

اللوحة ١٨٣. العاشقان والشمس المشرقة. (ليتوجراف).



اللوحة ١٨٠.



اللوحة ١٨١.



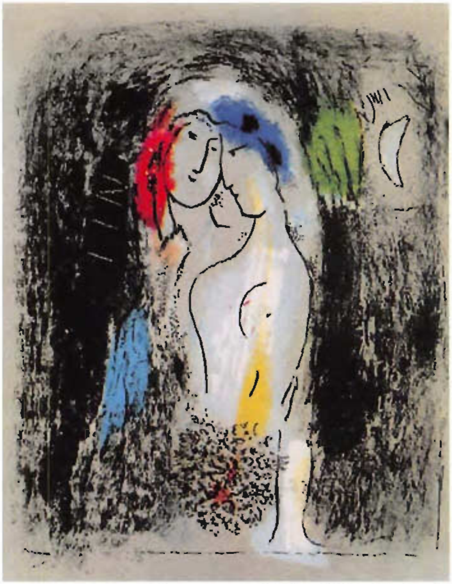
اللوحة ١٨٢.



اللوحة ١٨٣.



اللوحة ١٨٤. الديك والهلال.(ليتوجراف).



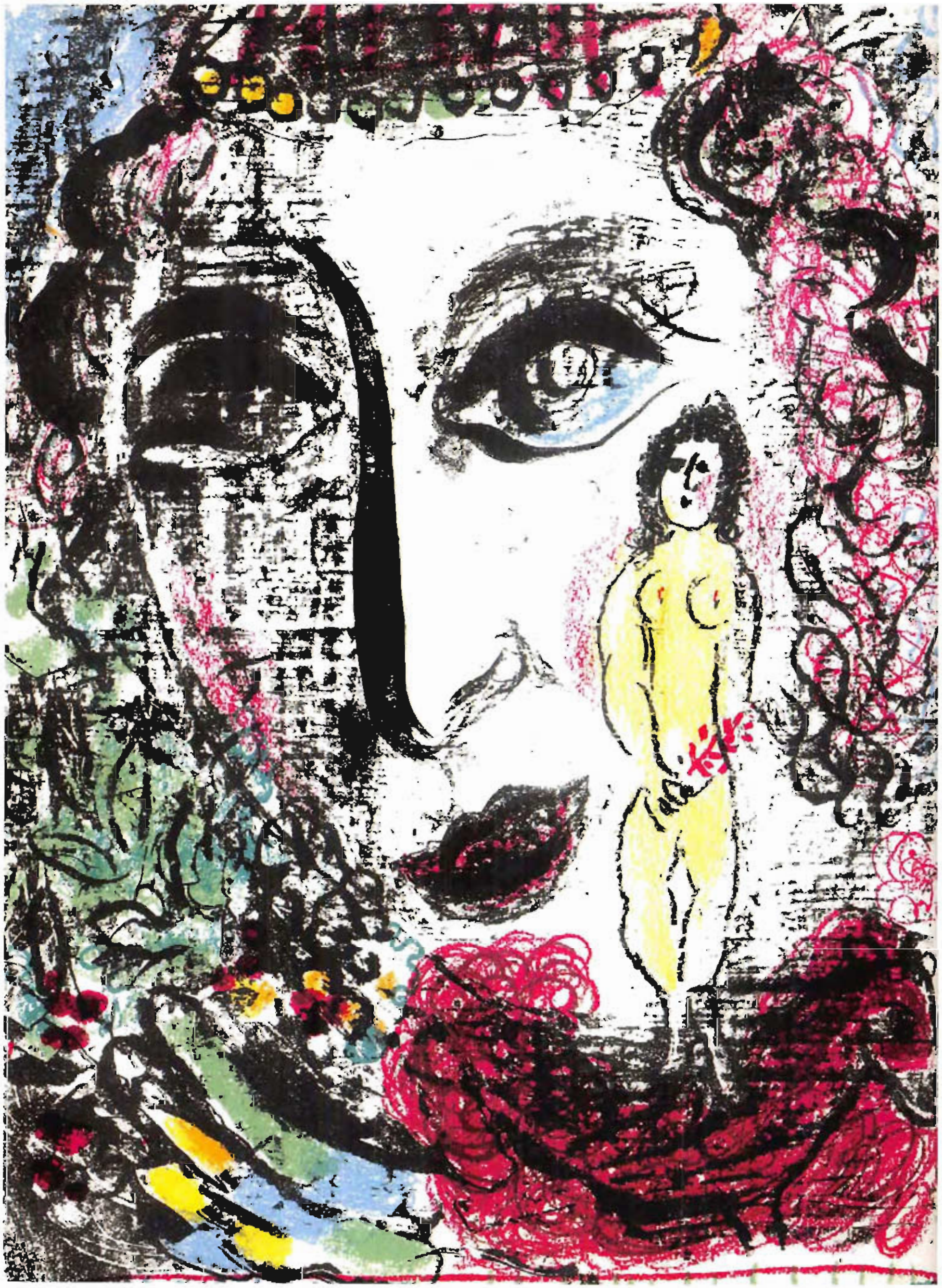
اللوحة ١٨٥. عاشقان باللون الرمادي.(ليتوجراف).



اللوحة ١٨٦. الأمومة والقنطور.(ليتوجراف).



اللوحة ١٨٧. المسيح مصلوبًا على شكل ساعة الحائط.(ليتوجراف).



اللوحة ١٨٨. لقِاء النَّظّارَة عارية لأول مرة في ساحة السّيرْك. طباعة بواسطة الحَجر (ليتوجراف).

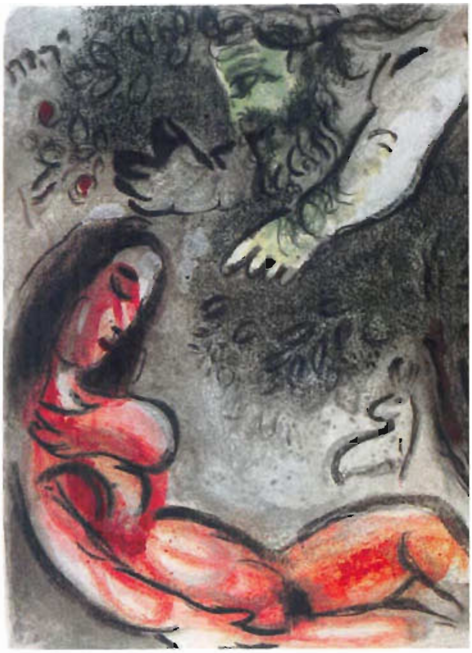


اللوحة ١٨٩. الديك الأحمر. (ليتوجراف)، ٢٥ × ٣٧,٥ سم.



اللوحة ١٩٠. عازفُ الأكورديون. طباعة على الحجر (ليتوجراف)، ٢٥ × ٤٠,٥سم،

اللوحة ١٩١. حواء مغضوب عليها من الإله. (ليتوجراف).
اللوحة ١٩٢. آدم وحواء والفاكهة المحرمة. (ليتوجراف).
اللوحة ١٩٣. قابيل يقتل شقيقه هابيل. (ليتوجراف).
اللوحة ١٩٤. طرد آدم وحواء من الجنة. (ليتوجراف).



اللوحة ١٩١.



اللوحة ١٩٢.



اللوحة ١٩٣.



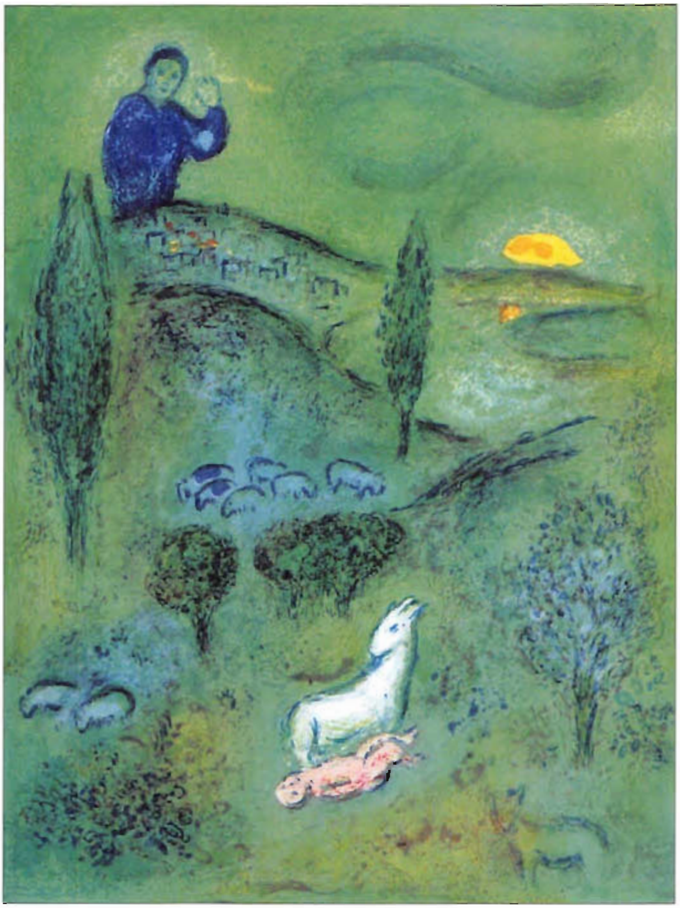
اللوحة ١٩٤.

رواية «دافنس وكلويه» للروائي اليوناني «لونجوس»

تعد الرواية اليونانية الرّعْويّة «دافنس وكُلويه»، والتي ألّفها الروائيّ اليونانيّ الشهير «لونْجوس» خلال القرن الثالث الميلادي في أجزاءٍ أربعة، إبداعًا فنيًا متميزًا؛ إذ تعتبر أرفع الروايات اليونانية التي وصلت إلينا قدْرًا؛ وذلك لما انطوت عليه من مشاعر فيّاضة وأسلوب بليغ ولغة ميسورة ما لبث أن اقتفاها كبار الروائيين الأوربيين.. ولا غرْو في ذلك، فـ«لونجوس» بحق هو مبتكر الرواية الرّعْوية التي عرضها في إطار ديكور يمثّل مجْريات الحياة بجزيرة «ليزْبوس». ولقد صنّفتْ هذه الرواية باعتبارها نصّا كلاسيكيّا فريدًا يتمتع برقّة الأسلوب وبلاغته، فإذا العديد من الأدباء الإيطاليين والفرنسيين والألمان ينْبرون إلى محاكاتها.. كما ظهرت منها طبعة نادرة باللغة الإنجليزية نقلها الكاتب الإنجليزي «چون دي» عن الطبعة الفرنسية التي أعدّها «آميوت» وأعيد طبعها عام ١٨٩٠



اللوحة ١٩٥. رواية دافْنِس وكلويه، اللوحة الافتتاحية لرواية الأديب اليوناني لونْجوس (القرن ٣م). الناشر ترياد - طباعة على الحجر (ليتوجراف) ١٩٦٠.



اللوحة ١٩٦. رواية دافْنِس وكلويه للأديب اليوناني لونُجوس (القرن ٣م) «لامونْ يكْتشفُ مَخْبأ كُلويه»، (ليتوجراف).

وكثيرًا ما حاول الناشر الفرنسيّ «ترياد» - المنحدر من أصول يونانية - إقناع الفنان «شاجال» بإخراج كتاب مزوّد بصور مطبوعة بتقنية الحفر على الحجر (الليتوجراف)، واختار له رواية «دافْنس وكُلويه» على وجه الخصوص لأن أحداثها تدور في مسقط رأسه بجزيرة «ليزبوس» إذ إن «ترياد» كان ينحدر أصلاً من جذور يونانية. وجعل هذا الأخير يوالي عرضه على «شاجال» مرةً تلْو أخرى حتى أقنعه بالأمر، وشرع «شاجال» في تنفيذ الموضوع المطروح عليه بادئ الأمر على مضض.

ولم يكن ثمة حافزٌ قويٌّ يدفع «شاجال» للارتحال إلى اليونان، غير أنه قدّر أنه لن يتسنّى له الاضْطلاع بهذا المشروع دون أن يلتمس ما قد تلْهمه به تلك البقعة المجهولة بالنسبة إليه، ولذلك فما لبث أن قام في عام ١٩٥٢ بأول رحلاته إلى بلاد اليونان العريقة، فجاء انطباعه إيجابيًا موفّقًا، مما حفزه إلى تكرار هذه الزيارة مرة أخرى في ربيع عام

١٩٥٤ وذلك بعد أن أحس منذ اللحظة الأولى بأن هذه الضياء، وتلك الساحة القديمة بمعمارها العريق التليد، ستغدو قطبًا محوريًا لمعجزته التي سينهض بتصميم لوحاتها المصوّرة بعد أن التقطتها عينه المدرّبة الحسّاسة وتلقّفها حماسه المتأجّج. وما إن تشبّعتْ حافظته بهذه الانطباعات المذهلة التي خلّفها هذا الموقع الخلاب الآسر بأسلوب معيشة سكانه، حتى استغرق لفوره في إعداد سلسلة من العجالات التخطيطية الإجمالية، دون أن يشغل باله بالموقع الذي سوف تحتلّه هذه «الكروكيّات» في المستقبل ونحن نعلم أن العجالة بالنسبة للمصوّر تعني دراسةً عاجلةً عن أثر الضوء في مشهدٍ ما، يقْصد بها أن تكون بمنزلة «مرْجع» يعود إليه الفنان عند تصدّيه لتنفيذ مشروعه النهائي، بل قد يبلغ أحيانًا مرتبة تفوق الإنجاز النهائي فنّا وحيويّةً!

وهكذا تعرّف «شاجال» لأول مرة على الطبيعة الخاصة التي ينفرد بها هذا الموقع الكلاسيكي الفريد. وفي ظل هذا النور والألق السّاحر، لم يخامرْ «شاجال» ترددٌ عندما شرع في تنفيذ مشروعه الواعد الذي أسر قلبه، فإذا هو يبذل قصارى جهده ليس استجابةً لأمْنية الناشر «ترياد» فحسْب، بل لفرْط حماسه لهذا المشروع الشائق الآسر الذي عشّش في صميم مهْجته.

ولمّا غادر «شاجال» اليونان، عاد منها مزوّدًا بذخيرة حاشدة من رسوم الألوان المائية (الأكْوارلْ) والعجالات التخطيطية التي سجّلها تحت مختلف الأضواء، على مدار الليل والنهار، في لحظات النّشْوة التي غمرتْ وجدانه. ولهذا فما كاد يؤوب إلى باريس، حتى انكفأ على مدى أعوام ثلاثة لتحقيق مشروعه السّحْري بتحويل رسومه المائية إلى رسوم ليتوجرافية. ورغم أن الناشر قد حدد له عدد الألوان التي ستستخدم في هذا المشروع بخمسة ألوان أو ستة على أقصى تقدير، إلا أن عددها مضى يتصاعد حتى بلغ على يد «شاجال» ما يرْبو على عشرين لونًا!.. وما من شك في أن هذه الأرقام تفصح عن مدلولها الفنّي الثريّ، كما تثبت أن إخراج كل لوحة على الوجه الأمْثل كان يقتضي إعادة تصويرها مراتٍ ومراتٍ دون انقطاع إلى أن تتجلّى جاذبيتها وسحْرها في نهاية الأمر.

ويومًا بعد يوم، أخذ صرْح العمل يعلو ويرتفع في كتاب «دافنس وكلويه»، حتى بلغ ذرْوته باكتمال الرسوم التي كانت ثمرة جهود طويلة وعناء قائم على علم وموهبة ومعايشة وبحث حثيث، مما جعل من الكتاب واقعًا شامخًا يشعّ بالبساطة والتلقائية، وأسفر عن نجاحٍ مدوٍّ منقطع النظير بظهوره منشورًا للقرّاء ومرقّنًا بذوْب فؤاد الفنان «شاجال»

ومنذ ذلك الحين، لم يرْكنْ «شاجال» إلى الاسترخاء أو الاستمتاع بنشوة الفوْز بالشّهْرة وحسْب، إذ ثمّة إنجازاتٌ ومهامّ جليلةٌ أخرى كانت في انتظار أن يتصدّى لها.. فها هي دار أوپرا پاريس تفطن بذكاء وسرعة بديهة إلى أهميّة وروعة رسوم قصة الروائي «لونجوس» التي زخرت بإبداعات الفنان « شاجال » فإذا هي تسعى إليه تناشده الموافقة على إعداد الديكورات والأزياء لإخراج باليه «دافنس وكلويه» الذي عقدت العزم على الاضطلاع بعرضه فوق مسرحها الخالد التليد.

اللوحة ١٩٧. رواية دافْنِس وكلويه للأديب اليوناني لونْجوس (القرن ٣م)، «حلم لامون دريّاس». (ليتوجراف).

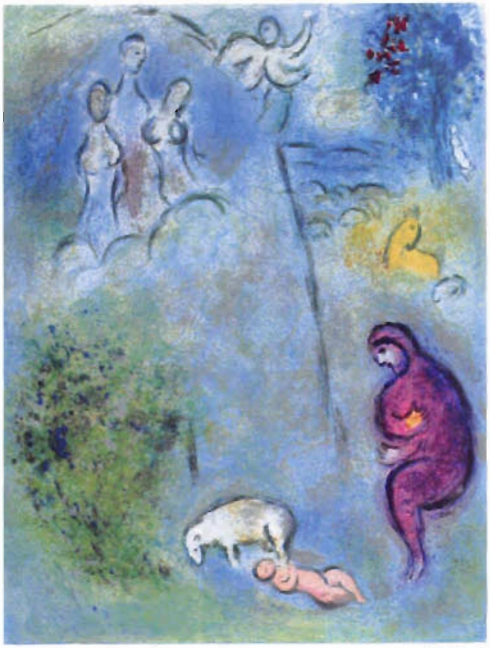
اللوحة ١٩٨. رواية دافْنِس وكلويه، «لقاء دافْنِس وكلويه». (ليتوجراف).

اللوحة ١٩٩. رواية دافْنِس وكلويه، «إلى جوار الشلال». (ليتوجراف).

اللوحة ٢٠٠. رواية دافْنِس وكلويه، «مكيدة سيڤان الشجر». (ليتوجراف).



اللوحة ١٩٧.



اللوحة ١٩٨.



اللوحة ١٩٩.



اللوحة



اللوحة ٢٠١. رواية دافِنس وكلويه، «مَرَحُ الرّبيع». (ليتوجراف).



اللوحة ٢٠٢. رواية دافِنس وكلويه، «العُشاق على شاطئ البحر». (ليتوجراف).

ولم يكن إقْدام الفنان «شاجال» على تصوير لوحات باليه «دافنس وكلويه» عام ١٩٥٩ وليد صدُفة؛ فلقد كانت موضوعات قصص الحب الخيالية لا تنْفكّ تراوده، ولا سيّما بعد أن ثبت له أن تقنية الحفر الملون على الحجر باتت وسيلة ناجعة وملائمة لمثل هذا النوع من الطباعة، فإذا التجربة تثبت سلامة حساباته وتوقّعاته، وأن «شاجال» وناشره كانا على صواب، فلقد تحققت بالدليل القاطع صحة تصوّراتهما، وإذا الكتاب - برسومه الليتوجرافية الجديدة - يضيف حلقة ذات شأنٍ في سلسلة الكتب العظمى الحديثة المصوّرة. وقد رأيت من قبيل التسلسل المنطقي للموضوع، أن أعرض بضعة نماذج للوحات «شاجال» الليتوجرافية الرائعة ضمن هذه الدراسة قبل أن أتناول ديكورات باليه «دافنس وكلويه» وأزياءه.

اللوحة ٢٠٣. رواية دافِنس وكلويه، «مكيدة دوركون». (ليتوجراف).

اللوحة ٢٠٤. رواية دافِنس وكلويه، «قبلة كلويه». (ليتوجراف).

اللوحة ٢٠٥. رواية دافِنس وكلويه، «وقت الظهيرة في الصيف». (ليتوجراف).

اللوحة ٢٠٦. رواية دافِنس وكلويه، «L'ARONDELLE».



اللوحة ٢٠٣.



اللوحة ٢٠٤.



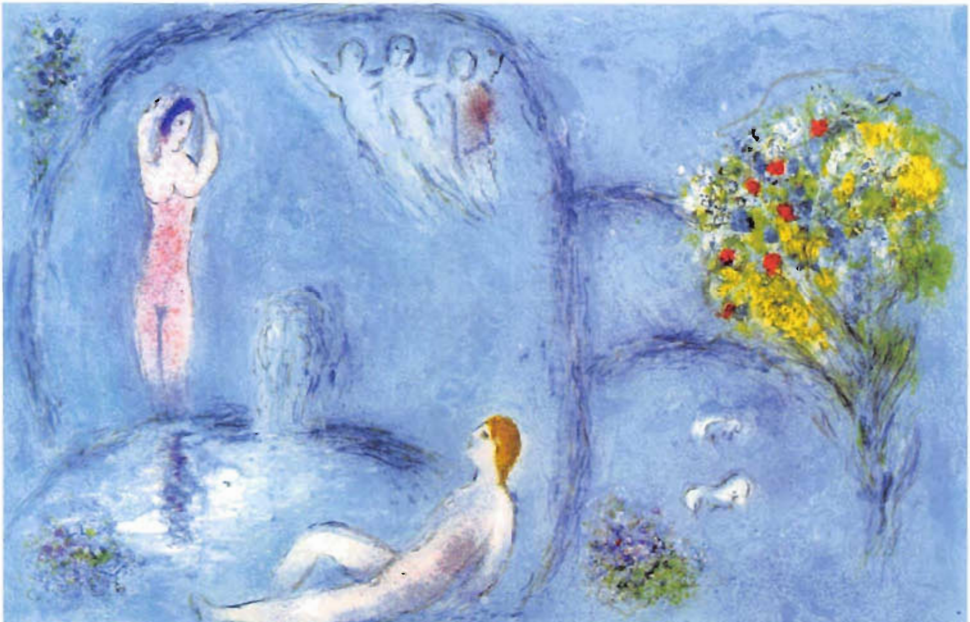
اللوحة ٢٠٥.



اللوحة ٢٠٦.



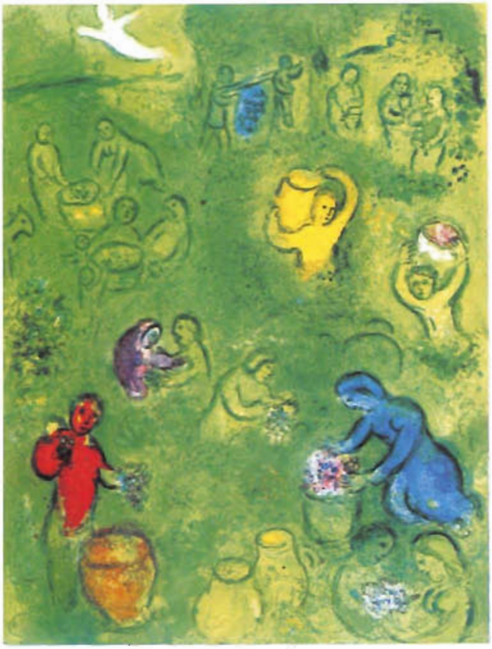
اللوحة ٢٠٧. رواية دافْنِس وكلويه، «موت دورْكون». (ليتوجراف).



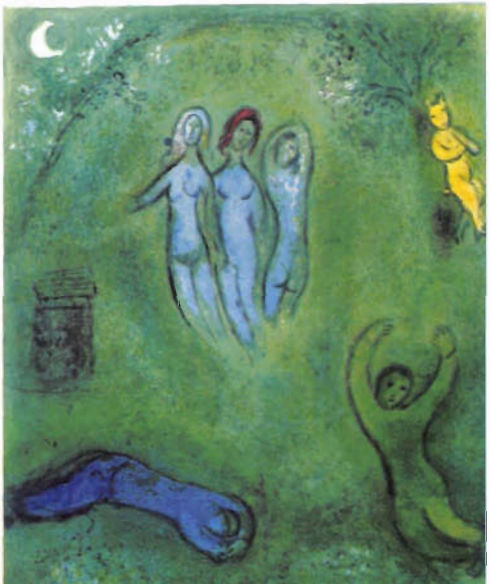
اللوحة ٢٠٨. رواية دافْنِس وكلويه، «دافنس وكلويه يستحمان في بركة». (ليتوجراف).



اللوحة ٢٠٩. رواية دافْنِس وكلويه، «الدرس من فاليتاس». (ليتوجراف).



اللوحة ٢١٠. رواية دافْنِس وكلويه، «الحصاد». (ليتوجراف).



اللوحة ٢١١. رواية دافْنِس وكلويه، «حلم دافنس والحوريات». (ليتوجراف).



اللوحة ٢١٢. رواية دافْنِس وكلويه، «الشباب». (ليتوجراف).



اللوحة ٢١٣. رواية دافنس وكلويه، «بستان». (ليتوجراف).



اللوحة ٢١٤. رواية دافنس وكلويه، «إقالة كلويه». (ليتوجراف).



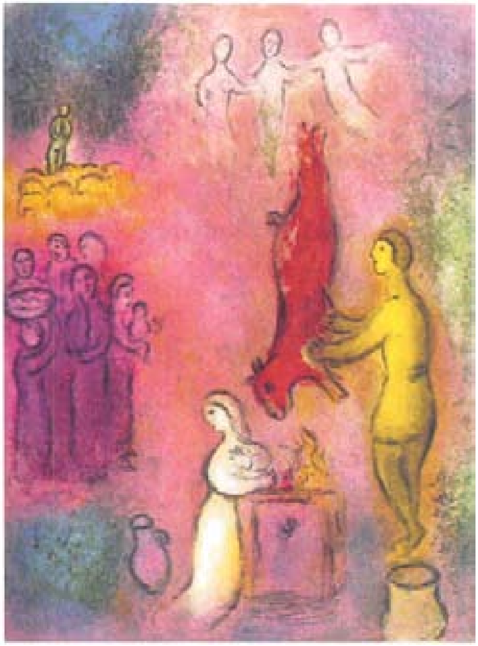
اللوحة ٢١٥. رواية دافْنِس وكلويه، «حُلم القُبطان بِرْياكْسيس». (ليتوجراف).



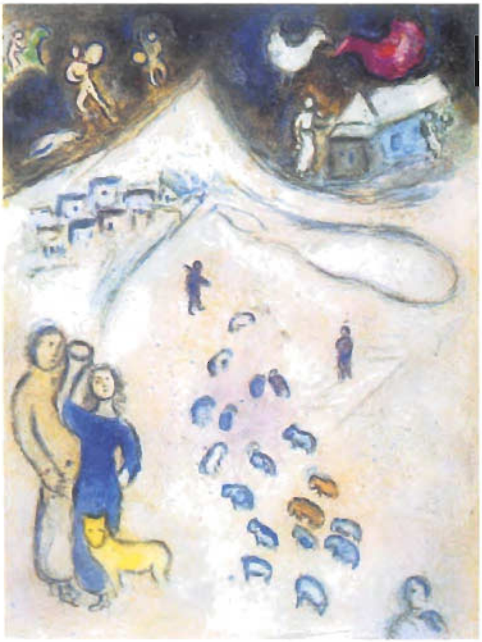
اللوحة ٢١٦. رواية دافْنِس وكلويه، «مُداعَبَة العصافير». (ليتوجراف).



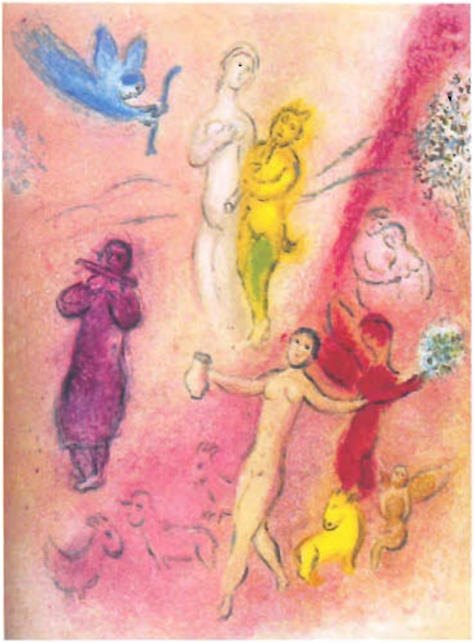
اللوحة ٢١٧. رواية دافْنِس وكلويه، «الوليمة». (ليتوجراف).



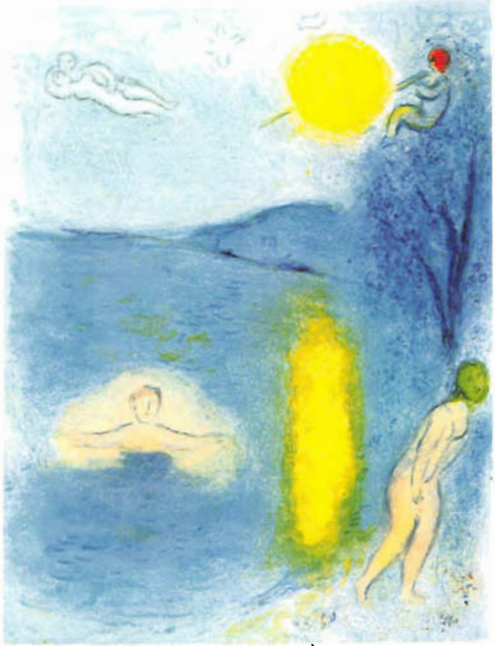
اللوحة ٢١٨. رواية دافْنِس وكلويه، «التضحية من أجل الحوريات». (ليتوجراف).



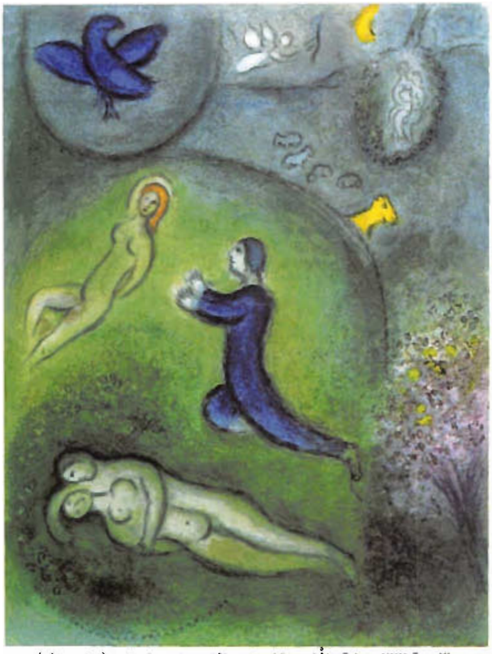
اللوحة ٢١٩. رواية دافْنِس وكلويه، «الشتاء». (ليتوجراف).



اللوحة ٢٢٠. رواية دافْنِس وكلويه، «أسطورة دي سيرانج». (ليتوجراف).



اللوحة ٢٢١. رواية دافْنِس وكلويه، «موسم الصيف». (ليتوجراف).



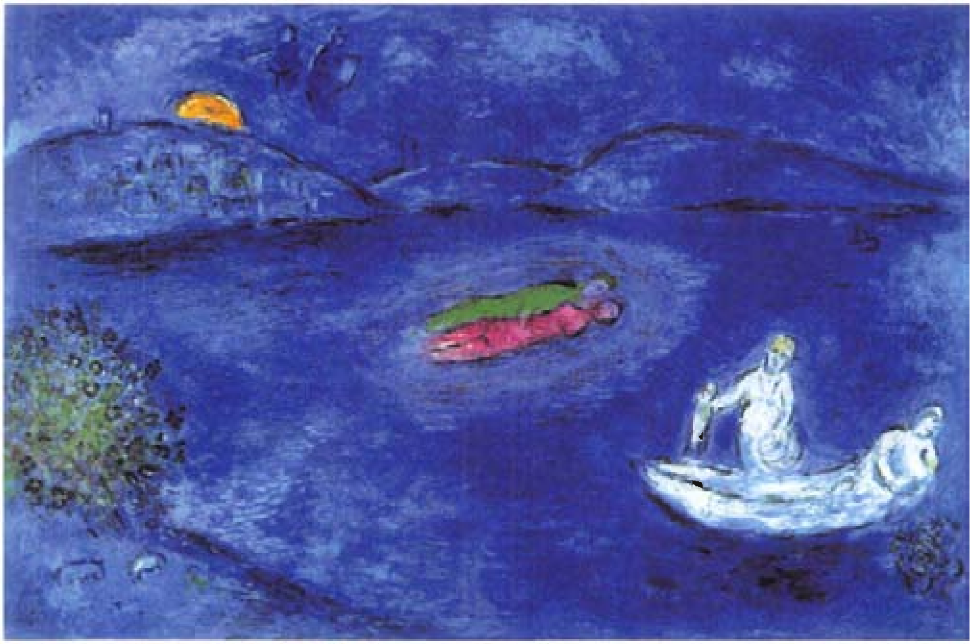
اللوحة ٢٢٢. رواية دافْنِس وكلويه، «دافنس وليسينيون». (ليتوجراف).



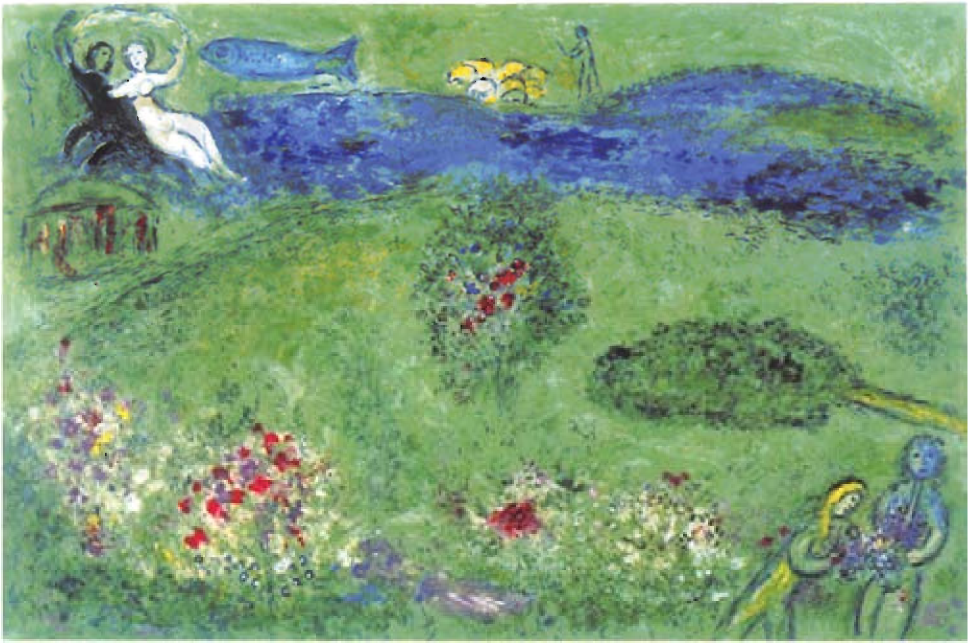
اللوحة ٢٢٣. رواية دافْنِس وكلويه، «كلويه». (ليتوجراف).



اللوحة ٢٢٤. رواية دافْنِس وكلويه، «الدولفين الميت والمفاتيح الثلاثة بعد المائة». (ليتوجراف).



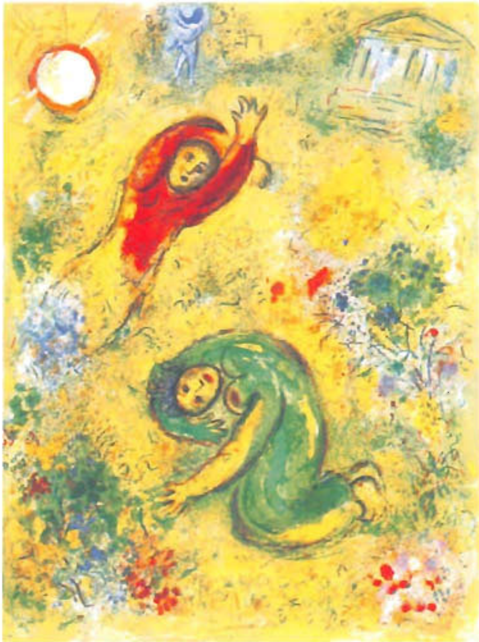
اللوحة ٢٢٥. رواية دافْنِس وكلويه، «رَجْعُ الصَّدى». (ليتوجراف).



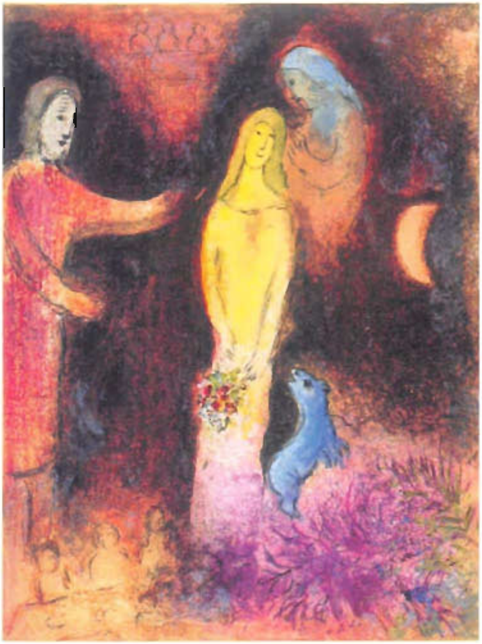
اللوحة ٢٢٦. رواية دافْنِس وكلويه، «بُستان الفاكهة ورعي الأغنام». (ليتوجُراف).



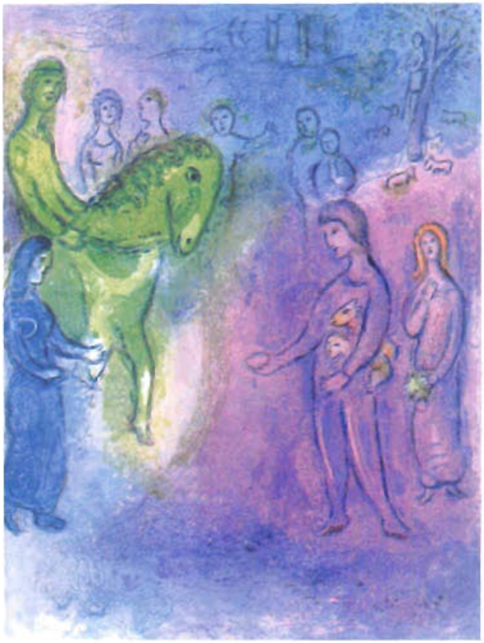
اللوحة ٢٢٧. رواية دافْنِس وكلويه، «دافنس وجناثون». (ليتوجراف).



اللوحة ٢٢٨. رواية دافْنِس وكلويه، «قطف الزهور». (ليتوجراف).



اللوحة ٢٢٩. رواية دافْنِس وكلويه، «كلويه تكتسي على يدي كلياريست».
(ليتوجراف).



اللوحة ٢٣٠. رواية دافْنِس وكلويه، «وصول دايونيسوفان». (ليتوجراف).



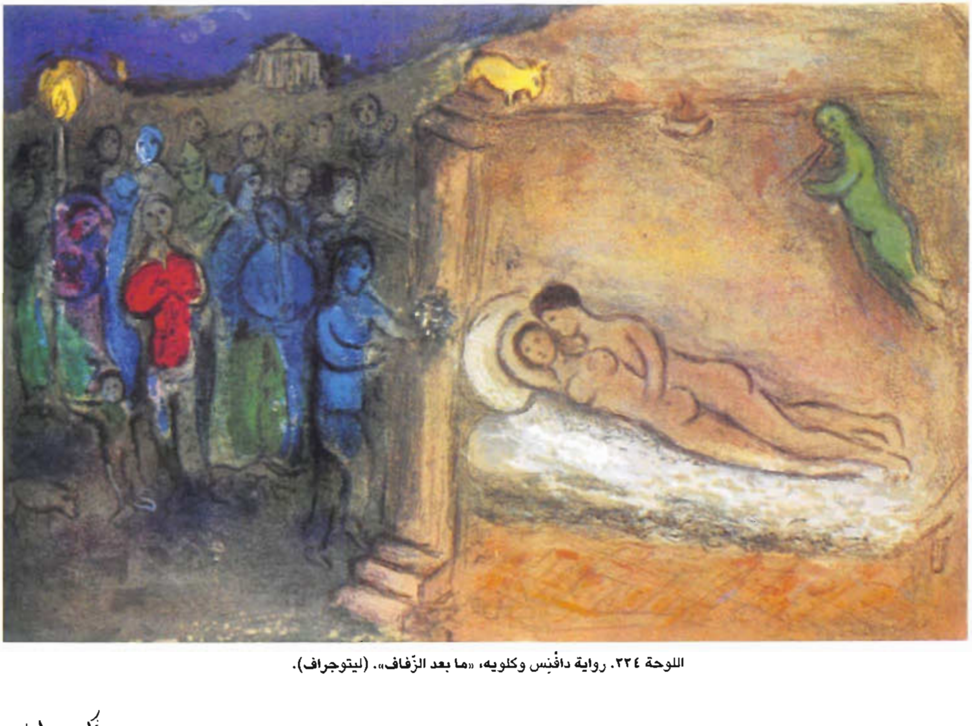
اللوحة ٢٣١. رواية دافْنِس وكلويه، «معبد وتاريخ باخوس». (ليتوجراف).



اللوحة ٢٣٢. رواية دافْنِس وكلويه، «خلال احتفالات أيام العيد». (ليتوجراف).



اللوحة ٣٢٣. رواية دافْنِس وكلويه، «حفل الزّفاف بكهْفِ الحوريات». (ليتوجراف).



اللوحة ٣٢٤. رواية دافْنِس وكلويه، «ما بعد الزّفاف». (ليتوجراف).

«شاجال» ولوحات الزجاج المعشّق الملوّن

تتألف لوحات الزجاج المعشق الملون من لويْحاتٍ مشكّلةٍ من الزجاج ذي الألوان الشفافة المصبوغة بالأكاسيد المعدنية، والمعشّقة في مشابك ومجارٍ من الرّصاص تدْعمها قضبان حديدية كانت تثبّت بصفة خاصة حول الفواصل في الطراز القوطي، وتشكّل هذه اللّويْحات أجزاءً متفرّقةً تكوّن معًا مشهدًا أو تشكيلاً مصوّرًا واحدًا. ويرتبط في لوحات الزجاج المعشق الملون كلٌّ من العنصريْن الإنشائي - أو المعماري - والزخرفي في الكاتدرائيات والكنائس ارتباطًا وشيجًا؛ فهي لا تحتل مواقعها كيفما اتّفق - كشأن المنحوتات - وإنما تشكّل «جزءًا» يتمّم «الكل» ويقوّيه ويدعّمه؛ لأن المصمّم يكون واعيًا منذ البداية بأحجام النوافذ ومقاييسها ومواقعها بالنسبة إلى التصميم المعماري ككل، ويتحقق ذلك بتقسيم الفراغ المتاح تقسيمًا هندسيًا إلى أجزاء يشْغلها النحت المفرّغ (المشربيات)، أو الشبكات الحجرية، أو القضبان الحديدية بعد الفراغ من تشكيلها، ثم تستخدم شرطٌ دقيقةٌ من الرّصاص لتثبيت لويحات الزجاج الصغيرة المشكّلة في أماكنها.

ويشترك فنان الزجاج المعشق في طريقة تنفيذه لعمله مع فنان التشكيل بالفسيفساء ومرقّن المخطوطات في الالتزام بالتصميم ذي البعْديْن. وقد جرت العادة على أن تهب

اللوحة ٢٣٥. السلام (تخليدًا لذكرى «داج همرشولد» وخمسة عشر شخصًا قتلوا معه)، ١٩٦٤. نافذة من الزُّجاج المُعشّق المُلوّن، ٤٥٠ × ٣٤٠ سم. الأمم المتحدة. نيويورك.

داج همرشولد (Dag Hammarskjöld) (١٩٠٥ - ١٨ سبتمبر ١٩٦١) وهو اقتصادي سويدي والأمين العام للأمم المتحدة بين ١٩٥٣ و ١٩٦١ كان موقفه من العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ إيجابيًا وذا تأثير. وهو في طريقه لمحاولة حل أزمة الكونغو وإعادة الأمن والوحدة لها انفجرت طائرة همرشولد في الجو ولقي مصرعه دون أن تسفر التحقيقات التي أجْريت بعد ذلك عن تحديد الجهة المسئولة عن هذا الحادث.





اللوحة ٢٣٦. صورة فوتوغرافية. شاجال يقوم بإعداد نوافذ كنيس اليهود بمستشفى جامعة القدس، ١٩٦٢.



جوقة من النوافذ. منظر داخلي من سانت ستيفان في مدينة ماينز بألمانيا.

الأسر الأرستقراطية والملوك ورجال الكنيسة لوحات النوافذ الضخمة المهيأة على شكل الوردة للكنائس والكاتدرائيات، كما أتاح لهم الرخاء الذي عمّ نقابات الحرفيين والتجّار خلال العصور الوسطى أن يهبوا العديد من هذه النوافذ الملونة الآسرة بديعة التشكيل إلى دور العبادة طلبًا للثواب وتقرّبًا بها إلى الله.

وقد تميزت أعمال «شاجال» عند مزاولته فنّ الزجاج المعشق الملون بأسلوب خاص برز فيه ولعه بالألوان النّضرة «الحية» المفْعمة، والتي تتفاعل مع الضوء على امتداد مساحة اللوحة، فتوزّعه وفْقًا لإيقاع فذّ خاصّ بها.

وعلى غرار تجارب «شاجال» الفنية في حقل التصميمات المسرحية، ثبت أن ما ابتكره من «تنغيمات لونية» يتمتع بالقدرة على استيعاب الانعكاسات دون أن تمتصّها الإضاءة.. وليس هذا فحسْب، فلقد أضافت هذه «التنغيمات اللونية» بعْدًا آخر جديدًا ميّز أعمال «شاجال» بوجه خاص.

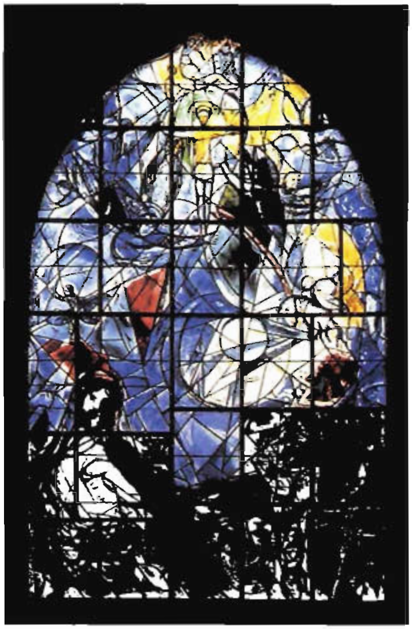
اللوحة ٢٣٧. نوافذ أمريكية (الموسيقى والتصوير، الأدب والعمارة، والمسرح والرقص) ثلاث نوافذ، ١٩٧٦ - ١٩٧٩. ثلاث نوافذ من الزُّجاج الـمُعشّق الـمُلوّن،٢٤٦ × ٣٤٥ سم. معهد الفنون. شيكاغو.



ومن الطريف أن يعْهد إلى «شاجال» إعداد مشغولات الزجاج المعشق في مرحلة متأخرة من مسيرة حياته الإنسانية والفنية، وقد كان ذلك حين وقع عليه اختيار القائمين على أمر كنيسة «آسي» لتنفيذ هذا العمل الفني.

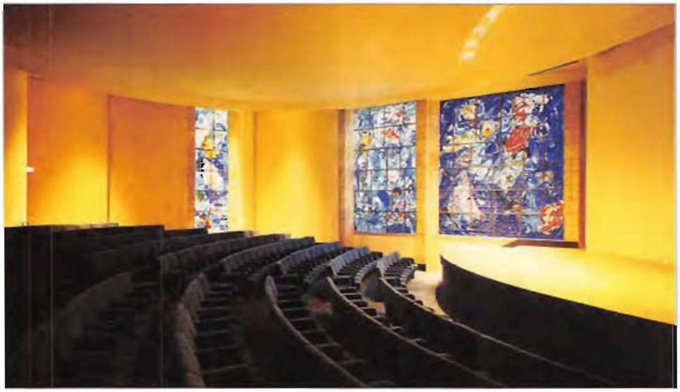
ولعل أكثر ما يثير دهشتنا في هذا الصّدد، أنه لا «شاجال» ولا من أسندوا إليه تنفيذ إنجازات فنية دينية كان يدور بخلدهم أن الانتماء إلى عقيدة دينية على غير عقيدتهم يمكن أن يقف حائلاً بينهم وبين أن يعهدوا إليه بابتكار أعمال فنية مسيحية بكاتدرائياتهم وكنائسهم على نحو ما كانوا يسندون إليه من تكليفات فنية بالمسارح ودور الأوبرا. ولم تكن تلك التكليفات بدْعةً قاصرة على «شاجال» وحده، كما ذكرنا من قبل أن السلطات الفرنسية قد عهدت إلى الفنان الفرنسي الشيوعي الملحد «فرنان ليچيه» زخرفة جوْف إحدى الكنائس ذات الشأن بفرنسا. غير أن «شاجال» حين ذهب في زيارة فاحصة لتلك الكنيسة، رأى أن زخارفها جافة الإيحاء، تفتقر إلى روحانية العبادة، فأحلّ زخارفه المبتكره الخلابة محلّ زخارف «ليچيه» فبدت معها الكنيسة تحفة معماريةً منقطعة النظير.

ولقد كان «شاجال» في واقع الأمر متهيبًا من الإقدام على هذا العمل الفني عندما أسند إليه تنفيذه، ولهذا فقد ابتدأ عمله فيه بتخصيص أماكن محدّدة للّون، ثم عمد من بعْد إلى «التصوير التّرْميدي» - أو «الـمرمّد» - عبر مساحات منفسحة (وأعني بـ «التصوير الترميدي» التصوير بلون رمادي متدرّج يوحي بالبروز فوق لوحات الزجاج الشفافة). غير أن أسلوبه ذاك ما لبث أن اختلف بعد، حين عهد إليه بتصميم نوافذ الزجاج المعشق بكاتدرائية «متز» التي نفّذها فيها بين عامي ١٩٥٨ و١٩٦٠ إذ نراه وقد انطلق في معالجة موضوعه هذه المرة بجرْأة لافتة، إلا أنه قد اضْطرّ إلى مراعاة الهيكل المعماري للمبنى، فضلاً عن حفاظه على لوحات الزجاج المعشق الأصلية القديمة، فإذا به يلجأ مرْغمًا إلى مراعاة «حرْفيّات» الزمن الماضي.



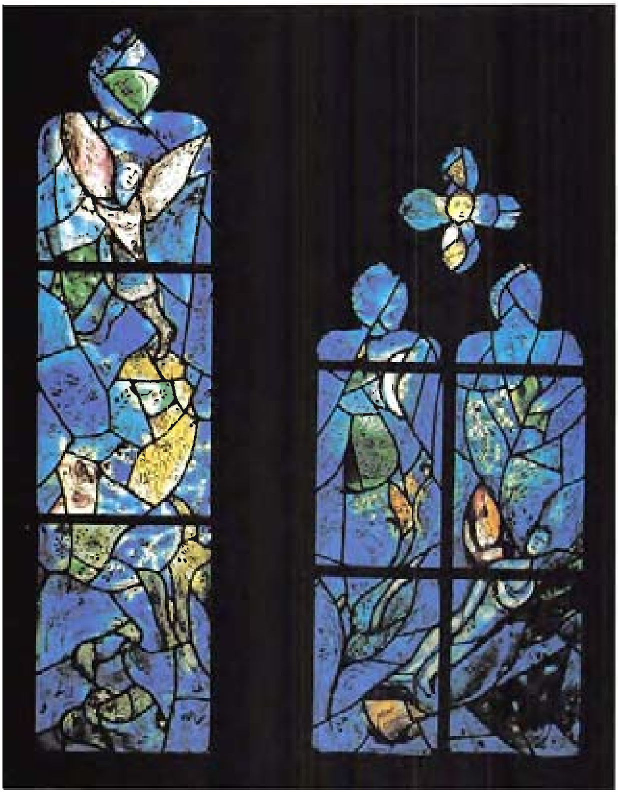
اللوحة ٢٣٨. السامري الصالح، ١٩٦٧. نافذة من الزُّجاج الـمُعشّق الـمُلوّن، ٤٤٧ × ٢٧٨ سم. مدينة تاري (نيويورك)، والكنيسة المتحدة لمرتفعات بوكانتيكو، الجانب الغربي من المدينة.

لا يكفّ شاجال عن حَشْدِ لوْحاته بِمخْتَلف الألوان وبأسْلوبه الـمُتَحرِّر ويزَخَمِ الصُّورَة ويُكَرِّسُ كلَّ ما لَدَيْه من طاقَةٍ وخِبرة وقُدرة.
وتختلف لوْحات شاجال التي تتناول الـموسيقى عن غيْرها بأنها تَحْتَلّ مَنْظورًا يُمثِّلُ الأبْعادَ الثَّلاثة فوقَ سَطْح ذي بُعْدَيْن، على العَكْسِ من أسْلوبِه في تَصْوير البورْتريهات ما يَجْعَلُها لَوْحةً مِثاليَّةً لِلتَّعْلِيق فوقَ حائطٍ فَسِيح.



اللوحة ٢٣٩. خلق العالم، ١٩٧٤. ثلاث نوافذ من الزُّجاج الـمُعشّق الـمُلوّن، ٤٦٥ × ٣٩٦ سم، ٤٦٥ × ٢٦٦ سم، ٤٦٥ × ١٢٧ سم. صالة العرض بالمتحف القومي للرسالة الإنجيلية. نيس. فرنسا.

ولكنه ابتكر في عمله بتلك الكاتدرائية لونًا - أو خطًا - كتابيًا يتواءم مع تقنيته الجديدة، هذا مع حرصه في الوقت نفسه على تقاليد التقنية القديمة التي دمجها في أسلوبٍ طبيعيٍّ ضمن المجموعة الجديدة المنشودة. كما يسترعي انتباهنا، أن بعض لوحات الزجاج المعشق التي أنجزها «شاجال» قد جاءت مسايرةً للشروط التي حددها معمار كاتدرائيات العصور الوسطى بأوربا، أو تلك التي تنتمي إلى قرونٍ قريبةٍ ولّتْ.. ومن هنا، كان منبع تبرّم «شاجال» بلوحات الزجاج المعشق التي أعدها لمعبد مستشفى «هاداسا» بالقدس؛ إذ كان المهندس المعماري مصمّم المبنى متغيبًا حين ذاك، وكان تغيّبه هذا سببًا في تعْمية بعض أسرار بناء المبنى على «شاجال» فجاءت لوحات الزجاج المعشق التي أعدها «شاجال» مقْحمةً شاذةً بالنسبة إلى الطراز القديم المستخدم في البناء.. وهو الأمر الذي تداركه «شاجال» بحذْقٍ وذكاءٍ شديديْن عندما شرع في رسمٍ جديدٍ لسقف وقبة أوبرا باريس بحيث لا يطْغى أسلوب تشكيلاته الحديثة على العناصر الكلاسيكية باروكية الطراز، فجاءت رسومه وتصميماته الفنية الـمحْدثة محايدةً بشكل ملحوظ بعد أن بثّ فيها سحره الطاغي المألوف.



اللوحة ٢٤٠. آدم وحواء، نافذتا الزُّجاج الـمُعشّق الـمُلوّن في الجدار الجنوبي بقاعة المُرتّلين بكنيسة «جميع القدّيسين». تيودْلي. مُقاطعة كنْتْ بإنجلترا، عام ١٩٧٨. ١٣١,٥ × ٤٣,٥ سم. تخْليدًا لذكْرى طفْلة غرقتْ قُرب شاطئ البحر.

وتشير نافذتا الزجاج المعشق الملون اللتان صممها «شاجال» لكنيسة «جميع القديسين» - في مقاطعة «كنت» بإنجلترا - إلى حادثٍ مأساويٍّ أدّى إلى غرق طفلة إنجليزية وهي تسبح في لجّة البحر، فعهد أبواها - تخليدًا لذكراها - إلى «مارك شاجال» بتصميم نافذتيْن من الزجاج المعشق الملون لوضعها في تلك الكنيسة لتبقى ذكرى طفلتهما حية إلى الأبد، فقام «شاجال» بتحويل تلك الفجيعة الإنسانية التي حدثت عرضًا إلى مأساة خالدة، حيث تلْفت أنظارنا في تصميم النافذتيْن تلك العناصر المتكرّرة المستوحاة من الطبيعة، كالأشجار والحيوان، وكذلك صور الملائكة، التي أدّت مع الخلفية المستعارة الزرقاء دورًا فعّالاً حاسمًا في تحقيق الهدف المقصود من هاتيْن اللوحتيْن التذكاريتيْن.

وعلى أي حال، فإنْ كانت ثمّة مزيّة في تنفيذ لوحات الزجاج المعشق الملون على يدي «شاجال» فهي أنه كان حريصًا على أن تزْخر أعماله بوحي ديني يشعّ بالتماس الرّوحاني الإنساني الذي يتسامى نحو الذات الإلهية بالتأمّل والندم وطلب الغفران.

خطيئة آدم وحواء

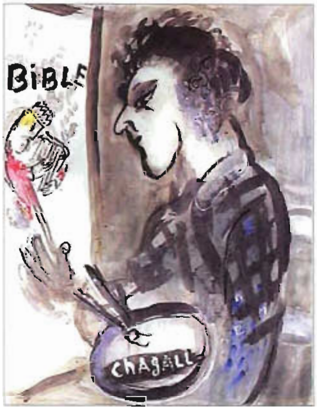
﴿وقُلْنا يا آدم اسْكُن أنتَ وزَوْجُك الجَنّةَ وكُلا منْها رَغَدًا حيث شئتُما، ولا تقْربا هذه الشّجرة فتكونا من الظّالمين، فأزلّهُما الشّيْطانُ عنها فأخْرجَهما مما كانا فيه، وقُلْنا اهبطوا بَعْضُكم لبعضٍ عَدوٌّ، ولكُم في الأرْضِ مُسْتَقرٌّ ومتاعٌ إلى حين. فتلَقّى آدمُ من ربِّه كلماتٍ فتاب عليه، إنه هو التّوّابُ الرّحيمُ﴾ (البقرة ٣٥، ٣٦، ٣٧)

پورتريهات « شَاجَال » الذاتية

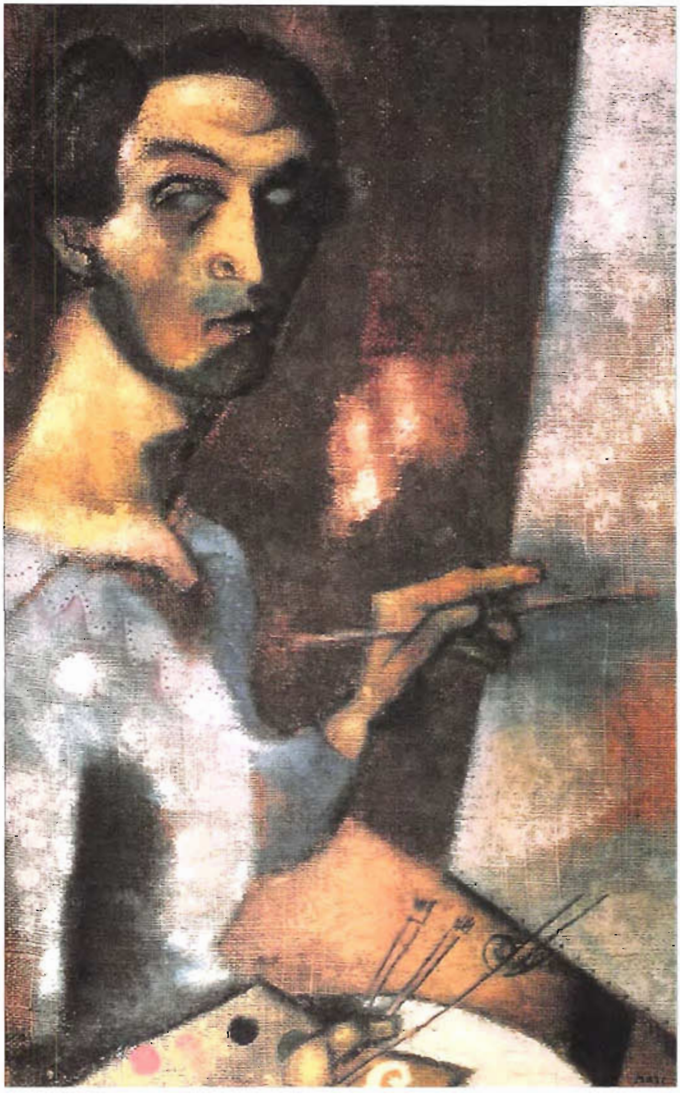
وتعد اليورتريهات الذاتية التي صوّرها «مارك شاجال» لذاته أهم رسومه من حيث رصْد شخصيته، لأنها تزوّدنا بلمْحة كاشفة عن مكنوناته من خلال تحليله الذاتي لهويته، كما تفْصح عن الكثير مما تعجز عن اكتشافه أية سيرة ذاتية مدوّنة، إذ إنه يوفّر لنا اكتشاف جوهر روحه. وقد اعتاد « شاجال » تصوير پورتريهاته الذاتية بالـمجانبة التي تقلّ وضوحًا عما يكشفه وضْع المواجهة، فضلاً عما تضْفيه على مظهره من حدّةٍ و وجدانٍ مشتعل، كما كان يؤْثر أن يرسم پورتريهاته وهو عاكف على ما يحب ويعشق، أعني وهو منكفئٌ على التصوير، لكونه ينمّ عن مكنون شخصيته بوضوح.



اللوحة ٢٤١، بورتريه ذاتي وهو ممسكًا بشريحة من البطيخ، ١٩٠٨. لوحة زيتية. مركز چورچ بومبيدو، باريس.



لوحة ٢٤٢. رسم ذاتي مع لوحة، ١٩٥٥. جواش وحبر هندي، ٥٠ × ٦٥ سم. مقتنيات خاصة.



اللوحة ٢٤٣. بورتريه للفنان مع الحامل، ١٩١٤. زيت على قماش، ٧٣ × ٤٧ سم. مقتنيات خاصة.



اللوحة ٢٤٤. التجلي. بورتريه للفنان، ١٩١٧ – ١٩١٨. زيت على قماش، ١٤٨ × ١٢٩ سم. مجموعة خاصة.

«شاجال» مزخرفا

برغم ما يتردّد عن «شاجال» من أنه فنانٌ مصورٌ مولعٌ بسرْد الحكايا بريشته بين صفحات مضمّات الصور، وأنه فنانٌ ممتلئ الجعْبة بأحلام الرّواة، إلا أن هذا القول لا يبْخس فنّ «شاجال» حقّه فحسب، بل يتجاهل عمْدًا سعة ملكاته الشاسعة التي عبّر من خلالها عن رؤاه وأحلامه وتكويناته الضخمة، فهي ليست مجرد صور مكبّرة فحسْب، وإنما هي حقلٌ خصبٌ جديرٌ بالدراسة نظرًا لمساحاته الفسيحة المزدانة بتشكيلاته البديعة المتفرّدة. ولقد كان المسرح بمثابة الملعب الوسيع الرّحْب الذي أتاح لـ «شاجال» الفرصة للتعبير عن مواهبه الفريدة، فأيّ مكان غير المسرح يستطيع أن يحتضن معًا ما هو حقيقيٌ منطقيٌ خياليٌ مصطنعٌ في آنٍ واحد؟ إذًا فلا مكان غير المسرح يصلح للجمع بين الخيال والمنطق. وقد بدأت أولى مشاركات «شاجال» في المسرح أثناء نزوحه الثاني إلى روسيا بعد عام ١٩١٤ فجاءت مواكبةً للتجديدات العظمى التي طرأت على جماليات الديكورات المسرحية، الأمر الذي حدا بالفنان إلى أن يستبدل المفاهيم الساكنة للمناظر المسرحية في سبيل خلْق فراغٍ متخيّل مبتكر من الأبعاد والمقاييس والإيقاعات وقواعد المنظور السائدة



اللوحة ٢٤٥. يوم العيد (حبر أو حاخام مع الليمونة)، ١٩١٤. زيت على ورق مقوى، ١٠٠ × ٨١ سم. دوسلدورف.



اللوحة ٢٤٦. توطئة إلى مسرح اليديش، ١٩٢٠. تمبيرا وجواش على قماش، ٢٨٤,٢ × ٧٨٤,٢ سم. جاليري ترتياكوف. موسكو.

وقت ذاك. وكان «شاجال» واقعًا حين ذاك تحت ضغط إغراءات الاكتشافات الهندسية للحركة التكعيبية التي دفعته إلى بثّ الروح في هذه التشكيلات الجديدة من خلال خيال متحرّر مشْبع بالسخرية.. وهنا تنبض روح الشاعر المصوّر في ثنايا إنجازه الفنّي الذي لم يلبث أن تحوّل نحو وثْبة فنية أضفت على الإبداع المسرحي ثراءً غير مسبوق. وما من شك في أن الدور الذي أداه «شاجال» آن ذاك - سواءٌ بعكوفه على رسم ديكورات المناظر المسرحية، أو الزخارف الجدارية التي سبق له تصميمها في «ڤتبسك» و «سان بطرسبرج» و «موسكو» - يعد أحد الإسهامات البارزة لتحقيق الرؤية المضادة للواقعية.



اللوحة ٢٤٧. مدخل مقبرة يهودية، ١٩١٤. زيت على قماش، ٨٧ × ٦٨,٥ سم. متحف الفن الحديث. مركز چورچ پومپيدو. باريس.

« شاجال.. » والفن اليهودي!

ونختتم بما أدلى به الأستاذ الدكتور «عبد الوهّاب المسيري» - خبير الشؤون اليهودية والصهيونية، والكاتب والمحلل السياسي المعروف - في موسوعته الكبرى عن (اليهود واليهودية والصهيونية)، إذ يورد رأيه عن الفنان «شاجال» قائلا:

«من الصعب الحديث عن الفن اليهودي بشكل عام، ولذلك فإننا نجد أن الحديث عن فنون الجماعات اليهودية أكثر دقة وتفسيرية، فعبارة «الفن اليهودي» - شأنها شأن



عبارات أخرى مثل «الثقافة اليهودية» و «الأدب اليهودي» - تفترض وجود هويّة يهودية محدّدة ومستقلة وثابتة ومنفصلة عن التشكيلات الحضارية التي توجد فيها، وتفترض وجود شخصية يهودية لها خصوصيتها المتميزة. وقد ولد «شاجال» لأسرة حسيديّة تقيّة بقرية «ڤتبسك» التي خلّدها في أعماله. وترك «شاجال» الاتحاد السوڤييتي عام ١٩٢٢ ليستقر في باريس، وانضم إلى جماعة الفنانين الرّوس اليهود المهاجرين فيما سمّي بمدرسة باريس، وكانت أعماله في الفترة التي قضاها بروسيا ذات طابع غنائي رقيق وحسّيّة إلى حدٍّ ما.

وعلاقة «شاجال» باليهودية مركّبة إلى أقصى حد، فهو لم ينكر قطّ خلفيته اليديشيّة، ولكنه صرح أكثر من مرة بأنه «ليس فنانًا يهوديًا، وإنما فنان يرسم لكل البشر.».

ولذا فقد عارض «شاجال» محاولة بعض الفنانين اليهود المهاجرين من روسيا إلى باريس تأسيس مدرسة فنية يهودية بباريس. وعادةً ما كانت تصريحاته هذه تقابل باستهجان شديد من النقاد الفنيين اليهود.. ولحسم القضية، يمكن العودة إلى أعمال «شاجال» ذاتها، فالمؤثّرات الفنية في رسْمه غريبة، ولا يمكن فهمها إلا في إطار التطورات الفنية في العالم الغربي، بل نجد أنه حتى على مستوى الموضوعات يستخدم موضوعاتٍ وصورًا مسيحية، خصوصًا واقعة «الصّلْب» ولعله في هذا تأثر بعمق بالمسيحية الأورثوذكسية التي تؤكّد واقعة «الصّلْب» على حساب واقعة «القيام» كما أنه يستخدم الصور المسيحية للتعبير عن الموضوعات اليهودية، فالمسيح المصلوب يصبح هو اليهودي المعذّب. ولعل هذا يلقي ضوءًا على طريقة تناوله ليهوديته أو للموضوع اليهودي، فهو تناولٌ لا يستبعد الأغْيار، ولا يسقط في ثنائيات التفكير الحلولي الحادة، بل هو تناول تحوّل اليهودي إلى نموذج إنساني يستطيع أي فرد أن يتعاطف معه لا أن يقف ضده.



اللوحة ٢٤٨. العروس راقصة، ١٩٢٠. تمبرا وجواش على قماش، ٢١٢,٧ × ١٠٨ سم. جاليري ترتياكوف. موسكو.

ولوحاته عن الزواج والحب تعبّر عن احتفائه الشديد بهذه الموضوعات الإنسانية. وقد أشار أحد النقاد إلى أن رسومات «شاجال» تشبه من بعض الوجوه الرسومات الفارسية والتركية [ولعل المؤلف يقصد المنمنمات الفارسية والتركية]، وهو ما قد يشي بالأصول التركية (الـخزْرية) لفنه.

وقد قام «شاجال» بتنفيذ الشبابيك الملونة بالزجاج المعشق لمعبد يهودي واحد هو «معبد مستشفى الهاداتساه» في القدس، ولعدد كبير من الكنائس المسيحية، فضلاً عن الكاتدرائية الكاثوليكية في مدينة «متز» بفرنسا كما أسلفت، والكنيسة الكاثوليكية في مدينة «آس» بالألب الفرنسية، ونافذة ملونة ضخمة بمبنى الفاتيكان في روما.. ومن بين أعماله الأخرى: سقف أوبرا باريس، وجداريات دار الأوبرا التابعة لـ «لنكولن سنتر» في نيويورك، ولوحات قماشية وأرضية من الفسيفساء لمبنى الكنيست، ونافذة ضخمة ملونة في مبنى سكرتارية الأمم المتحدة. وقد عاد «شاجال» إلى موسكو عام ١٩٣٧ حيث أقيم على شرفه أول معرض خاص به، كما أسّس متحف لأعماله في جنوب فرنسا (٤)



اللوحة ٢٤٩. فتبسك. ١٩١٤. جواش وحبر هندي على ورق. ٢٤,٨ × ١٩,٢ سم. مجموعة خاصة.

مناجـــاة

ويناجي شاجال ربّه في كتابه «سيرة حياتي قائلاً: «ربّاه... يتراءى لي أن المنظور(٥)، و"اللّون"، و"كتابك المقدّس ثم "الأشْكال" و"الخطوط" و"التقاليد الفنيّة" وكلّ ما يتعلّق بالحياة الإنسانية والتّعليم والأسْرة والأمْن والأمان وعظات الأنبياء وسيرة المسيح، تفتقد عنْصر "التّرابط"، حتى أوْشكت أنا الآخر أن أكون أكثر ميْلاً إلى الشّك... وعنده أجد نفسي مدفوعًا إلى رسم الكوْن هو الآخر مقْلوبًا رأسًا على عقب، فأفْصل الرؤوس عن أعْناقها، ثم أطْلقها محلّقة طافية محوّمة على هواها هنا وهناك»... ثم يسترسل شاجال مفسّرًا نهْجه شارحًا: «إذا كنت قد لجأت في بعض لوْحاتي إلى رسْم بقرةٍ ثم أعدت رسْمها مقلوبةً، أو إذا كنت قد رسمت رأسها قارّةً بأسفل على حين شرعتُ ساقاها في البراح معكوسة الوضْع رأسًا على عقب، فلم يكن هدفي من ذلك تصميم تشكيل يتناول قصّة أو رواية وإنما استنباط حالة نفسية في لوْحتي تستند إلى إعمال العقل والاسْتدْلال عن طريق الفكر المنطقي... أو بمعنى آخر كنت أحاول خلْق بعْدٍ إضافي إلى لوْحتي. وأسوق مثالاً على ذلك: طريقٌ شكّله الفنّان ماتيس وفق رؤية للفنان سيزان، أو طريقًا رسمه الفنان بيكاسو وفْق رؤية لفن "الأفارقة" أما أنا فأشكّل رسومي بمنهج مختلف تمامًا، حيث أبدأ برسْم جثّة مطْروحة على الطريق تثير الحيْرة والبلْبلة، ثم أضيف إلى اللّوْحة موسيقيًّا يعزف على كمانه فوق سطح أحد البيوت المجاورة، فإذا وجود العازف يتفاعل مع وجود الجثّة، وإذا بباقة من الأزهار تهْبط من علٍ! وبمثل هذا التناول أكون قد أفْسحْت المجال لإضافة بعْدٍ رابعٍ إلى التّشكيل الذي أعدّه...



اللوحة ٢٥٠. مارْك شاجال يتطلعُ إلى لوْحَة الرّسم عن كتاب سيرة حياتي لشاجال بعنوان : «هكذا أتطلع إلى لوْحاتي!».



اللوحة ٢٥١. ذكرياتي عنْ غُرفة الطّعام في دار الأسْرة بفتْبسك عن كتاب سيرة حياتي لشاجال.

السـيرك

ترى هل رأى أحدٌ في أيّامه السّالفة أو يتوقّع أحدٌ أن يرى في أيّامه القادمة جوادًا يكسوه لوْنٌ أخضر؛ أو جوادًا يغازل إحدى فتيات السّيرك التي تؤدّي حركاتها البهْلوانيّة الطائرة؟

ترى هل رأى أحدٌ من بيْننا هلالاً مضيئًا يعْزف على الكمان في السّويْداء من قلب؟

هل رأى أحدٌ منا في أيامه السّالفة أو يتوقّع أن يرى في الأزْمنة المسْتقبليّة سمكةً محلّقةً تضْبط إيقاع النّغم بنثر الأزْهار والورود؟

ترى هل تصادف أن رأى أحدنا في أيامه السّالفة أو يتوقّع أن يشْهد في أيامه المقبلة سيْرْكًا بهذه الرّوعة تحت زرْقة سماء اللّيل الداكنة؟

لقد اسْتقى فنانو القرن العشرين الكثير من عروض السيرك بما يحفل به من عناصر دراميةٍ وإثارة وفكاهة تراجيدية وأسًى عميق وبصفة خاصة ألوانه الصّارخة الآسرة، ويبرز في هذا المجال أيضًا الفنان سيرا الذي عرض فنون السيْرك مستخدمًا أسلوب التّنقيطيّة[6] وكان شاجال يزدري الفن التجريدي، وكم سعدت جماهير النظارة بلوحات الفنان خفيف الظل تولوز لوتريك، وبيكاسو، وروو، وليجيه التي نالت إعجاب المشاهدين في شتى أنحاء العالم.

يعترف شاجال بأن أنْشطة السّيْرك هي بالنّسبة إليْه عرْضٌ عاصفٌ صاخبٌ موحٍ بالسّحر والـموسيقى، كما هو موْقعٌ لمْ يعدْ يسْري عليْه قانون، فإذا عرض الـمصوّر برامجه الصّاخبة التي تدور في حلبته، فلا مفرّ أمامه من التّعْبير عنْها بأسْلوبٍ مجسّمٍ محْسوس ملْموس. وما من شك في أن أسْلوب مارْك شاجال الـمتفرّد لمْ يظفرْ بالتّألّق والتّوهّج مثْلما تحقّق في لوْحاته التي تناول فيها موْضوعه الأثير عن السّيرك، فإذا هو يغْرق مشاهدي لوْحاته في مناخه الـمثير الـمحموم.

ومن الثّابت أنه ما منْ فنّان من فنّاني القرن العشْرين كان يحْظى بموْهبة التّوفيق بين الأضْداد الـمتنافرة مثْل شاجال الذي تخطّى فجوات الـمواقف الفنيّة الـمذْهبيّة عصيّة القبول لدى الآخرين التي سادتْ آنذاك ولا تزال.

وإذا كان ثمة عنْصر رنّان نابض في لوْحات شاجال التي تدور حوْل أنْشطة السّيرك فهو ألْوانه الـمشعّة، فلقدْ ملك ناحية الألْوان المتآلفة الـمتواشجة التي تتبدّى في تلك العروض حتى يكاد الـمشاهد يتفاعل مع الطّاقات الـمتفجّرة عن تلْك الألْوان الـمبْهرة. وممّا يعزّز هذا المناخ الـمهْرجاني الطّابع حماسة لاعبي السّيرك أنْفسهم ورغْبتهم العارمة في الإتْقان. وعادةً ما نرى شخْصيّةً بالغة الأهميّة بيْن أفْراد السّيرك تقف على أهْبة الاسْتنْفار في أيّ لحْظةٍ للقفْز نحو الحلبة إذا ما لاحتْ بوادر أي خطر يلوح،

اللوحة ٢٥٢. بهلوان السيرك وتيس يعزف على التشيللو، ١٩١٨. رسم بالقلم الرصاص والمداد الصيني، ٣١ × ٢١ سم. مجموعة خاصة.





اللوحة ٢٥٣. بهلوانات ثلاث، ١٩٢٣. تهشير وتدرجات مائية. ٣٤,٢ × ٣٧,٣. مجموعة كورنْفِلْدْ. برن.

أو إذا ما تجاوز أحد حيوانات السّيرك الـمفتْرسة حدود الأمان والسّلامة، وهو ما لمْ يغْفلْه شاجال فأشار إليْه بذكاء وفطْنةٍ وحرْفيّة.

ويلْفت أنظارنا أن الأسلوب المتفرّد لمارك شاجال لم تظْهرْ بالوضوح التام إلاّ تحت عنوان «السّيرك»، فلوحاته في هذا المجال أكثر ما تكون وضوحًا وجلاءً حيث يغْمر مشاهديه في مناخٍ محْمومٍ صاخبٍ مثيرٍ، وإن كان هناك أي عنْصرٍ في لوْحاته عن «السّيرك» متدفّق الحيويّة فهي ألْوانه الرّنّانة النّابضة، فلقد أمْسك الفنان بخناق هذا النّوع من الألْوان التي تتبدّى في مثْل هذه العروض الخصْبة حتى كادت تصبح جزْءًا لا يتجزّأ عن العرْض، بل يكاد الـمشاهد لهذه اللّوحات يحس بالطّاقة تكاد تتفجّر من الألْوان وتدرّجاتها الـمبْهرة، مما يدعّم هذا الـمناخ المهرجانيّ لاعبو السيرك أنْفسهم.

أما اللوحة الأولى الـمدْعوة «السيرك الأزرق» فقد أجْمل شاجال فيها معظم عناصر ألْعاب السّيرك مجْتمعةً بما تزْخر به من موسيقيّين ولاعبين وحواة وبهْلوانات وحيوانات السّيرك، الأمر الذي شكّل لوْحةً پانوراميّةً شاملة تعرب عن عشْقه الجنوني لعروض السّيرك. (لوحة ؟

أما اللوحة الثانية التي أطْلق عليها الفنان اسْم «السّيرك الـمهيب» فقد خصّ شاجال الجانب الأكْبر منها لما يدور في الحلْبة التي يتصدّرها ديكٌ اتّخذ عرْفه الأحْمر شكل التّاج! وتنتصب وراءه فتاةٌ عارية تكْتسي باللّون الأخْضر يرافقها وعْل شاجال الأثير وقد أضْفى عليه هو الآخر اللّون الأخْضر. وتحْتشد الحلْبة بشتّى أنْشطة السّيرك من فارسات

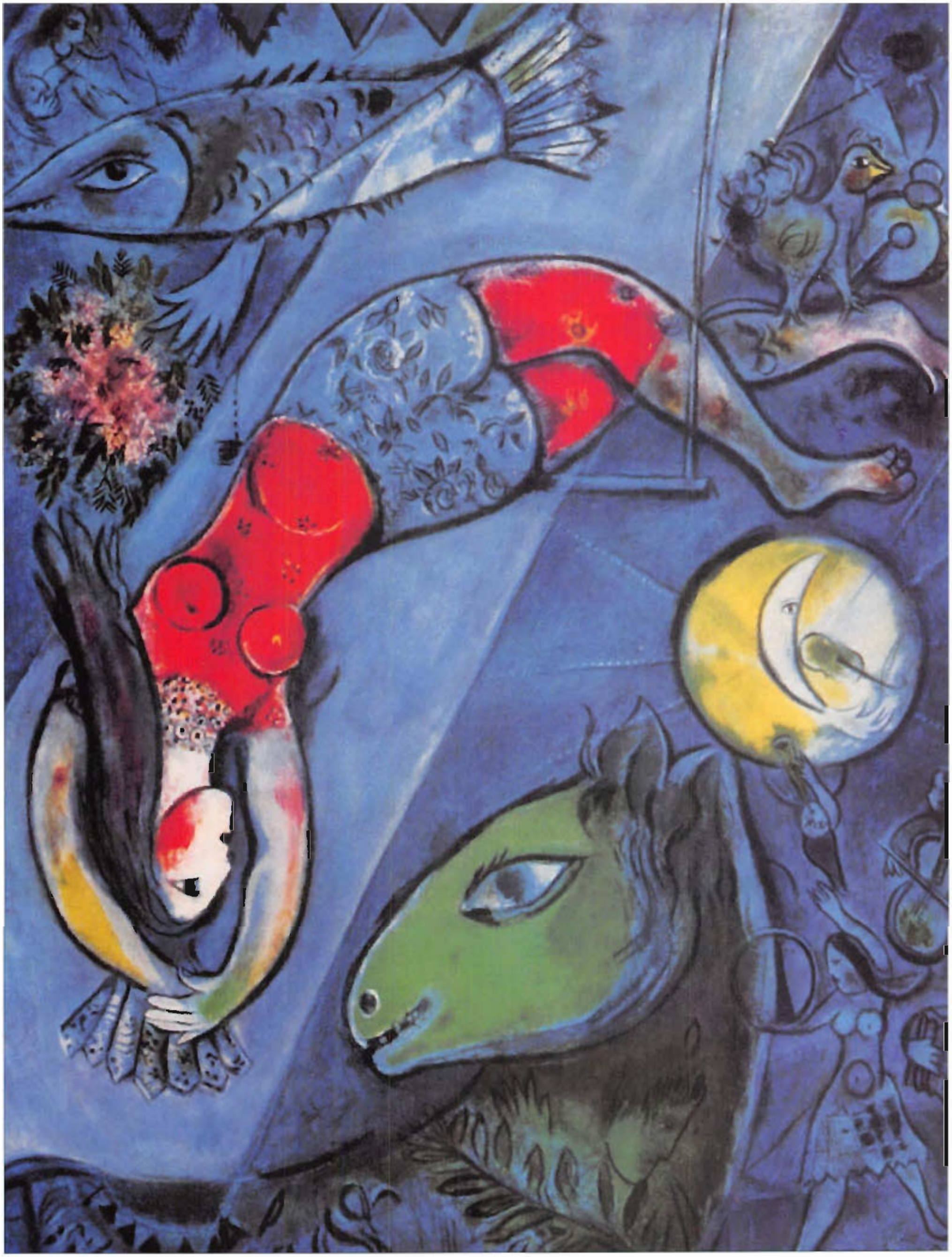


اللوحة ٢٥٤. السيرك الـمَهيب (جواد السيرك)، ١٩٦٤. لوحة زيتية، ٤٩,٤ × ٦١,٨ سم. مجموعة خاصة. نيويورك.

اللوحة ٢٥٥. السيرك الأزررق، ١٩٥٠ - ١٩٥٢. لوحة زيتية. ٢٣٣ × ١٧٦ سم. مجموعة شاجال الخاصة.
أجمل شاجال فيها كل عناصر ألعاب السّيرك مُجْتمعة بما تزْخرُ به من موسيقيين ولاعبين وحواة وبَهْلوانات وحيوانات السّيرك. الأمْر الذى شكّل لوْحة بانوراميّة شاملة تُعربُ عن عشْقه الجُنوني لعُروض السّيرك.

خيّالة ماهرات يقدْن الخيْل الجامحة وهنّ واقفات راسخات فوْق أكْفال الخيْل. وثمة أفْرادٌ يؤدّون ألْعابًا خطرة تنمّ عن مرانٍ واسعٍ وتدْريبٍ عنيف، على حين تتهيّأ في أعْلى يمين اللّوحة فتاة لتأدية وثباتها الـمحلّقة الـمثيرة في سماء الحلْبة وسْط تهْليل النّظارة وانْبهارهم ولتصْفيقهم وصفيرهم الـمدوّي، فلا يلْبث شاجال إلا أن يتوّج الـمشْهد بإطْلاق شابٍّ وسيم يحلّق في سماء الحلْبة وسْط تهْليل النّظارة وانْبهارهم وتصْفيقهم وصفيرهم الـمدوّي، ثم يتوّج الـمشْهد بإطْلاق شابٍّ وسيم يحلّق في سماء اللّوْحة دافعًا أمامه باقةً ضخْمة من الأزْهار إعْرابًا عن إعْجابه وتقديره لما يجري في السّيرك الـمهيب.

وبصفة عامّة، تلْفتنا إنْجازاته في سنيه الأخيرة إلى أنّ ألْوانه باتتْ تمهّد لخلْق مناخٍ خاصٍّ ومجالٍ ذاتي خارجٍ على قواعد الـمنْظور الـمتداولة. ومع ذلك اسْتطاع شاجال النّهوض بعناصر لوْحاته كافةً على نفس الـمسْتوى، مما قاده إلى التّفوّق على نفْسه في تصوير الجداريّات والسّتائر والسّقوف، مثل سقْف أوپرا باريس والدّيكورات الـمسْرحيّة التى اضْطلع بتصْميمها.

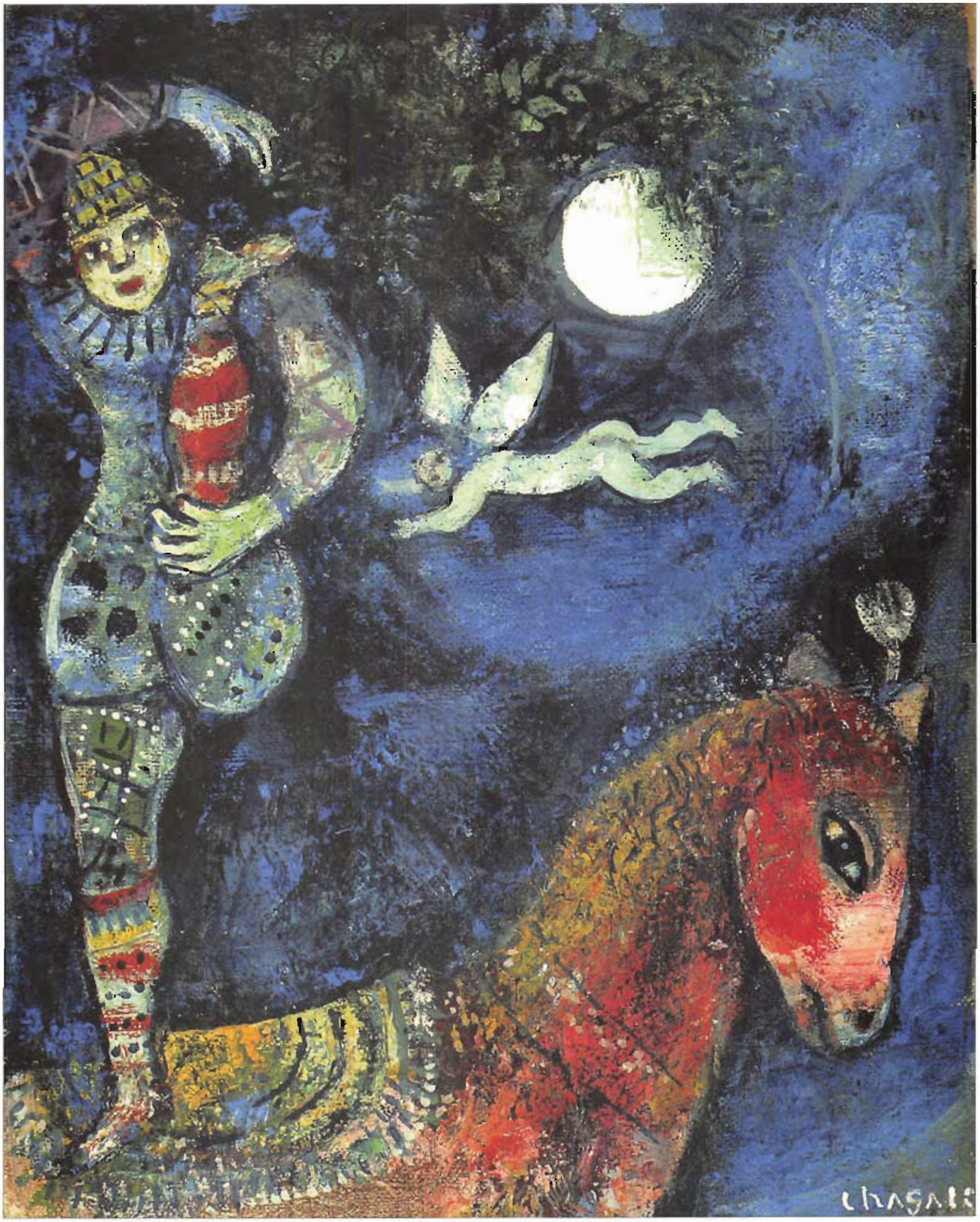




لوحة ٢٥٦. ساحة السيرك، ١٩٦٢. عازف كمان يعزف أمام فارسة قبيل اعتلائها جوادها بينما يحمل ديك بنفسيجي شمعدانًا موقدًا. زيت على لوح من الخشب، ٤١ × ٥٣ سم. مجموعة خاصة. نيويورك.

وعلى حين كان اللَّوْن في لوْحاته الـمبكّرة كثيفًا إلا أنه ما لبث أن أخذ في الخفوت حتى غدا ضبابيًا مطْموس الـمعالم. وإذا هو يخْضع سائر لوْحاته للألْوان الزّيْتيّة والصّمْغيّة (الجواش) وأعمال الحفْر على الحجر (ليتوجراف) التي اضْطلع بها خلال سنيه الأخيرة. وقد تتغيّر الـموادّ الـمسْتخدمة إلا أن التّقنيّات تظلّ متشابهة كما تتشابه النتائج بالـمثْل لأنّه اتّبع أسْلوبًا ظفر برضاء الفنّانين رضاءً تامًّا، وتوصّل بوسائله وتجاربه الخاصّة فيما يخصّ موْضوع «الفراغ» إلى نتائج مشابهة لما حقّقه الفنان «ماتيسْ»، فإذا براعة الإبْداع تتجلّى في كلا الأسْلوبيْن.

وذات ليلة دعا «ڤولار» الفنان شاجال وابنته إيدا إلى مقصورته الخاصة «بسيرك الشتاء»، وتكررت هذه الدعوة بصفة شبه دائمة. ولقد شجعت هذه الدعوات ڤولار على أن يقترح على شاجال مشروع كتاب مصور عن أنشطة السيرك. ولم يتردد شاجال في الاستجابة إلى هذا المطلب، فإذا هو ينجز في عام ١٩٢٧ تسعة عشر لوحة بالجواش مطلقًا عليها عنوان «سيرك ڤولار». وبدت ألوان هذه اللوحات الزاهرة وكأنها تتفجر أمام الحضور كافة. وفي غضون هذا العام انضم شاجال إلى الجمعية الپاريسية للمصورين



لوحة ٢٥٧. عرض بهلوانة واقفة فوق كفل جواد السيرك، ١٩٦٤. جواش على الورق.
مجموعة خاصة. جاليري هامر. نيويورك.



لوحة ٢٥٨. السيرك، ١٩٦٧. زيت وجواش على ورق، مثبتة على قماش، ٣٨,١ × ٥٧ سم. مجموعة خاصة. نيويورك.

لوحة ٢٥٩. مهرج السيرك ينفخ في مزماره، ١٩٥٧. ليثوجراف، ٧٦ × ٤٧ سم. رسمها شاجال إعلانًا لمعرضه بجاليري مجت. باريس.

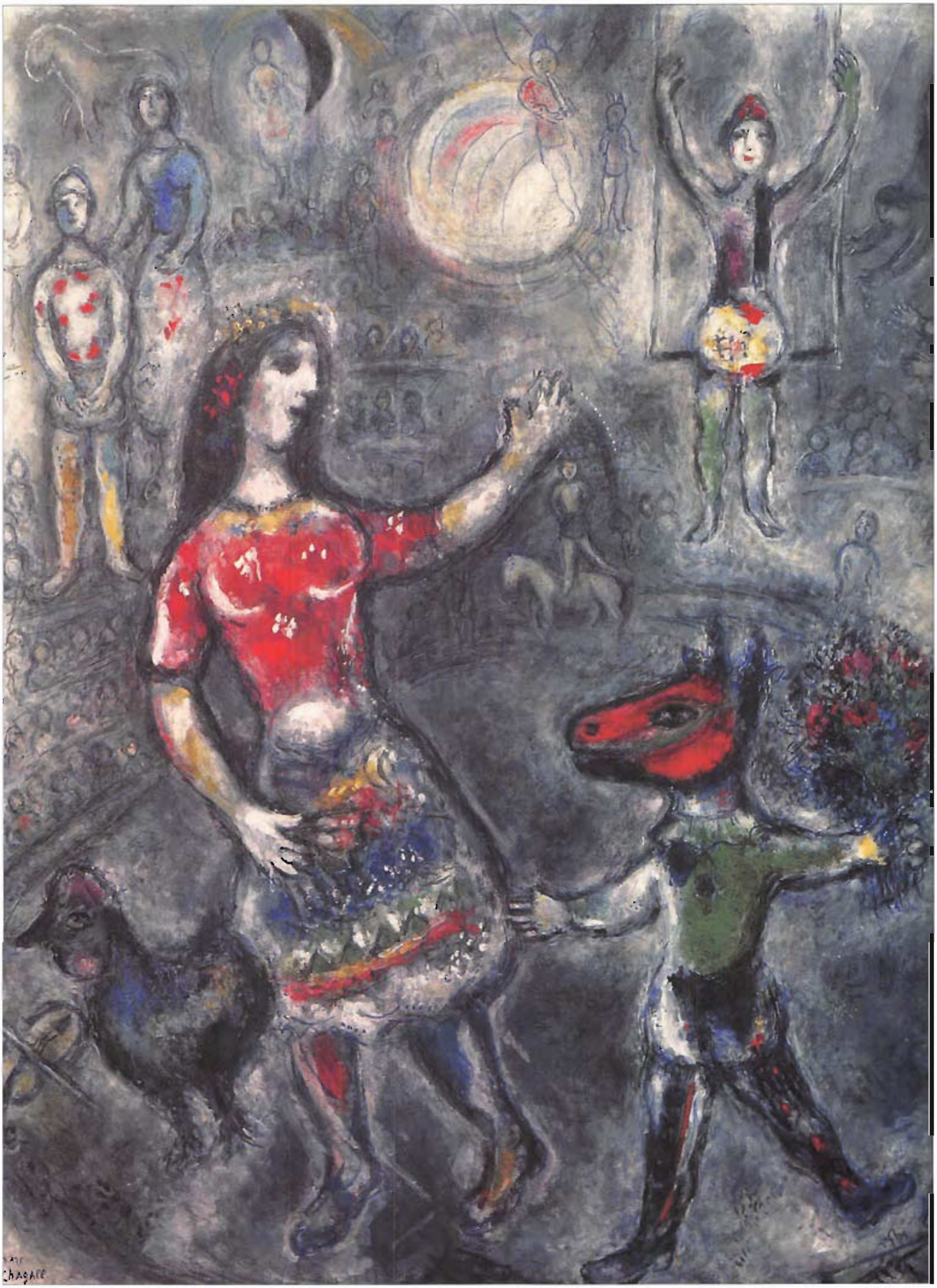


والحفارين، كما وقع عقدًا مع جاليري Bernhein Jeune المشهور الذي أمد شاجال براتب شهري منتظم.

وفي شتاء عام ١٩٢٧ عكف شاجال على إعداد لوحات كتاب «السيرك» الذي عهد به إليه «ڤولار». وما لبثت أسرة شاجال أن انتقلت من جديد قرب نهاية عام ١٩٢٩ إلى منزل جديد اشتراه مارك شاجال باسم «ڤيللا مونت مورانسي» ١٥ شارع سيكومور بالقرب من «بوابة أوتي».

وعكف شاجال على استكمال «كتاب السيرك» الذي عهد به إليه ڤولار، وكذا على لوحات كتاب «أقاصيص لافونتين». وبرغم ذلك انطلق شاجال إلى رسم العشاق والعاريات كدأبه. وبعد عودته إلى باريس كلفه ناشره بتنفيذ كتاب «العهد القديم» مصورًا. وكان هذا الكتاب موضع إعجاب مارك شاجال منذ صباه فسعد كثيرًا بهذا التكليف.

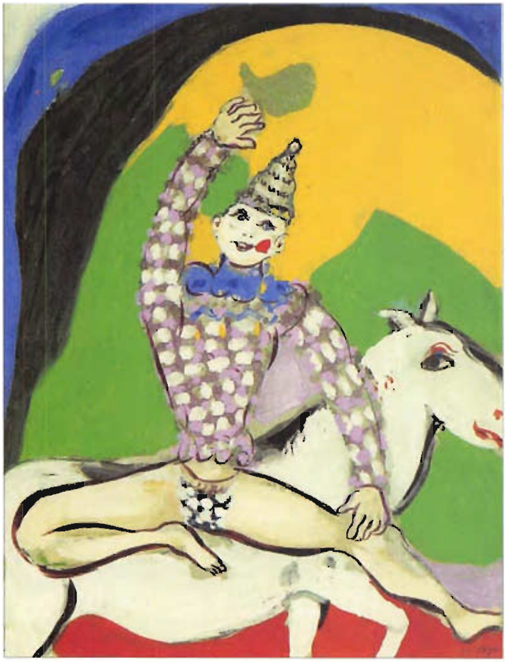
وكان شاجال مشغولاً آنذاك بإعداد هدية زفاف ابنته إيدا إلى مؤرخ الفن السويسري وتشمل خمسة وسبعين قطعة من الفناجين والأكواب والأطباق وسلطانية للحساء، زخرفها جميعًا برسوم خيالية شاعرية عجيبة جذابة مشبوبة بالعواطف الدافقة تظفر بإعجاب كل من يقع نظره عليها.



لوحة ٣٦٠. ملكة السيرك ١٩٥٨. زيت على قماش، ١١٦ × ٨٤ سم. مجموعة خاصة.



لوحة



لوحة ٢٧٣.



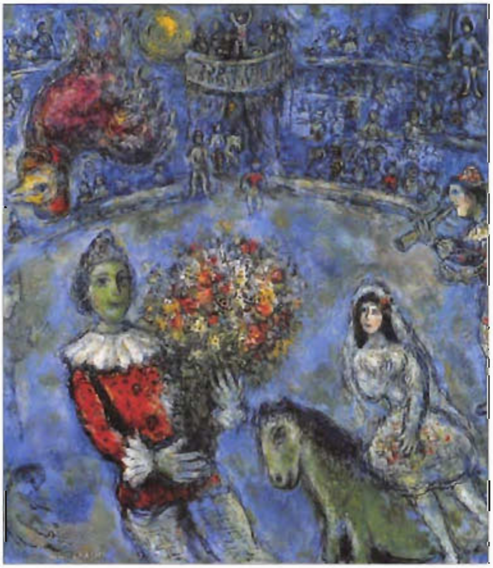
لوحة ٢٧٤.



لوحة ٢٧٥.



لوحة ٢٧٠. لاعبو السيرك، ١٩٦٨.
زيت على قماش، ١٥٠ × ١٦٠ سم.
مجموعة خاصة. سويسرا.



لوحة ٢٧١.

لوحة ٢٧١. مشهد ساحة السيرك أثناء العروض (الديك البنفسجي)، ١٩٦٦ - ١٩٧٢. زيت على قماش، ٨٨,٥ × ٧٧,٥ سم. مجموعة خاصة. باريس.

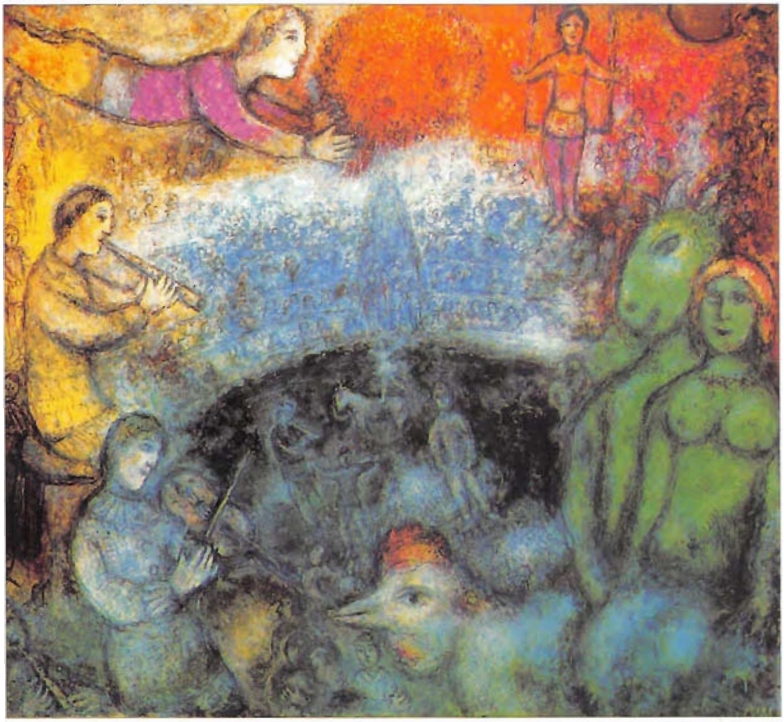
لوحة ٢٧٢. البهلوانات الثلاثة، ١٩٢٦. زيت على قماش، ١١٦,٥ × ٨٩ سم. مجموعة خاصة.

كان شاجال على غرار غناني ذلك العصر يدمن مشاهدة عروض السيرك. وكم كان يتهلل سعادة وإعجابًا بتلك العروض أيام صباه وشبابه. وكانت أول صورة رسمها شاجال لعروض السيرك هي لوحة «البهلوانات الثلاثة». وبالرغم من أن شاجال قد رسم تسعة عشر لوحة مستخدمًا مادة الجواش فإنها لم تتحول إلى تصوير بالجواش إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. ولقد ظل عشق شاجال لألعاب السيرك وأجوائه الصاخبة راسخًا إلى نهاية حياته. فلقد كان السيرك بالنسبة له عالمًا يجمع بين اللون والدراما على نحو ما تمتزج المأساة بالملهاة.

لوحة ٢٧٣. مهرج يمتطي جوادًا أبيض، ١٩٢٦ - ١٩٢٧. جواش فوق ورق رمادي، ٦٣ × ٤٨ سم. مجموعة خاصة.

لوحة ٢٧٤. السيرك، مهرج على شكل ڤيولونسيل، ١٩٢٧. ألوان مائية، وباستيل وقلم رصاص على الورق، ٦٥,١ × ٥١,١ سم. مجموعة خاصة.

لوحة ٢٧٥. الأكروبات، ١٩٣٠. زيت على قماش، ٦٥ × ٢٢ سم. متحف الفنون الجميلة. مركز چورچ پومپيدو. باريس.



لوحة ٢٧٦. السيرك الأكبر، ١٩٦٨.
زيت على قماش، ١٥٠ × ١٦٠ سم.
مجموعة خاصة. سويسرا.



لوحة ٢٧٧. السيرك الكبير، ١٩٦٨.
زيت علي قماش، ١٧٠ × ١٦٠ سم.
مجموعة خاصة.



اللوحة ٢٧٨. بهلوانات ثلاث بالسيرك، ١٩٥٦. لوحة ليتوجرافية، ٦٣ × ٤٧,٥ سم.

فن السيراميك (الخزفيات)

ابتدع شاجال نهضة فنية ذات خيال خصب لإحياء فن السيراميك باستخدام عنصر «الرمزية» إلى أبعد الحدود كعادته في إعداد لوحاته الشاعرية، وهو ما أسهم في رواج وانتشار إنجازاته بتطبيق شتى وسائل الرسم، بما في ذلك استخدام الجواش والألوان المائية (أكوارل) وكافة وسائل التصوير التي تشمل الطباعة بالحفر الدقيق بواسطة «المخرز»، وهو ما يطلق عليه «الخربشة أو التشبيط» (Etching) (٧) على صفحة معدنية على نحو ما سبق القول. وفي أكتوبر ١٩٤٩ وبعد عودة شاجال من الولايات المتحدة الأمريكية إلى فرنسا، حيث قضى بها فترة بالقرب من باريس إلى أن انتقل إلى بلدة سانت چانيت بالقرب من مدينة نيس وراء السّاحل ثم بلدة «ڤانس» التي كان شأنها شأن المدن الصغرى، مثل «بيوت» و«أنتيب» و«ڤالوريس» بصفة خاصة والتي تشتهر بتقاليد أشغال الخزفيات والسيراميك، كما اجتذبت فناني السيراميك حيث وجدوا ضالّتهم المنشودة في ڤالوريس التي انتشرت بها أشغال السيراميك على نطاق واسع، فإذا «كليمنت ماسييه» (١٨٤٨-١٩١٧) يُنشئ معملا لإنتاج الخزف الحجري (stone ware) ذي البريق المعدني.

وفي عام ١٩٣٨ أسست سوزان وچورچ رومييه «مشغلهما لأعمال الخزف» ببلدة «ڤالوريس» التي أطلق عليها فيما بعد اسم «مادورا» والتي شهدت ما أبدعه پيكاسو من تحف فخارية اكتسبت الشهرة والصيت بروعتها وجمالها وإبداعها، والتي وقعت عليها عينا شاجال دون شَكّ.

ومن المعروف أن الفنان جوجان قد تحول هو الآخر لفترة قصيرة نحو فن السيراميك. فشكل في عام ١٨٨٨ بضع نماذج من الفخار «بورشة شاپليه وديلا هيرش». كذلك عرض «صالون الخريف» بباريس عام ١٩٠٧ بعض التحف الفخارية للفنانين «بونار» و «رينوار» و «ريدون» و«ديران» و «روو» و «ماتيس».

وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية اعتنقت الفنانة «إيميه مجْت» فكرة الجمع بين الفن الرفيع والحرفية الصناعية محاكاة لما كان يدور من نشاط مماثل في «الباوهاوس» بمدينتي ڤيمار وديساو بألمانيا. وفي عام ١٩٤٨ شرعت الفنانة مجت في عرض تحف خزفية للفنان «ميرو» متعاونًا مع الفنان «آرتيجاس» في معرضه بباريس، وما من شكٍّ في أن عيني شاجال قد وقعتا عليها إذ كانت مجت وكيلة أعماله في أوربا منذ عام ١٩٤٧ إلى ما بعد.

وكان يستخدم الزجاج أو الرخام أو الخزف في تزيين الجدران بتشكيلات متنوعة مع لصقها بنوعية خاصة من الجص أو الجبس كانت متداولة ومعروفة قديما، غير أنها لم تلبث أن شاعت وازدهرت عند الرومان والبيزنطيين. وكعادته اقتحم شاجال تقنية الفسيفساء إلى أن أجادها وأتقنها فقدم ما يربو على عشرين لوحة من الفسيفساء لشخصيات من مختلف أنحاء أوربا والولايات المتحدة الأمريكية. وثمة لوحات ثلاث من الفسيفساء



اللوحة ٢٧٩. صورة فوتوغرافية لشاجال يَنْقشُ فوق سطح ڤازة، ١٩٦٠ في مشغل مادوره. ڤالوريس.



اللوحة ٢٨٠. صورة فوتوغرافية لشاجال منكفئ يُسَجِّلُ زَخارِفِ فوق صحنٍ من الفخار إبريل ١٩٥١.

أعدها شاجال لمدينة سان پول ده ڤانس بجنوب فرنسا وغيرها من مدن الجنوب مثل «مؤسسة مجت» وأخرى بڤيللا لاكولين «الرابية»

ولعل تلك الروح المتحرِّرة من التحيُّز الإقليمي المحليّ التي كانت سائدة آنذاك- هي التي دفعت شاجال إلى التحول إلى خوض ساحة الخزفيات (السيراميك)، وهي الظاهرة التي وصفها بظاهرة «التَّحوليَّة» أو تحوُّل تربة الأرض إلى ظواهِر فنيَّة من خلال سحر «النّار» المشتعلة، وإن هَذه الخزفيّات المحدودة العدد اليوم هي مجرد فاتح للشَّهية، [بل هي نتيجة مرحلة إقامتي الممتدّة في جنوب فرنسا حيث تبدو لي الأهمية القصوى لهذا النشاط المتأجِّج، بل حتى التُّربة التي أقف عليها تكاد تنضح بالضّياء متطلعة نحوي بدلال وكأنها تسعى إلى مخاطبتي.] وكم كنت أتحرَّق شوقًا إلى ممارسة هذه الحرفية الجديدة! فكانت أول تُحفة أنجزتها في عام ١٩٤٩ بورشة «رامپار للفخاريّات» في بلدة أنتيب، حيث بدأت التدرُّب عليها، ودرست تقنية الطلاء وتغشية أسطُح فخارياتي بغشاوة لامِعة شبه زجاجية، بادئًا بأدوات المطبخ المستخدمة بإقليم «بروڤنسال». وبعدَ ذلك بقَليل اكتشَف شاجال أن ضَآلة حجْم قبضة الطيّن في كفِّه يكفل للفنان مساحة رحْبَة بذاتها صالحة لتكون موقعًا تصويريًا يتيح للفنان تشكيل عناصره بسلاسة.

ألوان ساحِرة تمسُّ المَشاعِر

و واقع الأمر أن پاپلو پيكاسو قد استبدت به عاطفة عبقرية جامحة بفن السيراميك غير أنه لم يكن ليقوى على هذا النشاط الجديد دون الاستعانة بنصائح المحترفين ومساعدة «چورچ وسوزان روميه» اللَّذين عاوناه بصدق وإخلاص، وقدما له النُّصح كما شجعاه خلال مرحلته المبكرة في استهلال مشواره الفني الجديد، وهو نفس ما أدّاه كل منهما نحو مارك شاجال. ويكشف لنا فن السيراميك عن قابلية من يزاول هذا الفن عن تعدُّد مواهبه وضرورة تعاونه الإيجابي مع مرشديه في هذا المجال. وقليلة هي المراجع التي تعرّضت لموضوع السيراميك الذي خاضه شاجال اللهم إلا كتاب «روائع فن السيراميك» الصادر في عام ٢٠٠٩ (٨) ولم يكن غريبًا أن يلجأ شاجال وهو يبحث عن ضالته الجديدة أن يتجه إلى جنوب فرنسا، وأن يلجأ إلى المادة الخام الأثيرة لديه وهي طين الصلصال لنعومته وتماسكه، فهو في رأيه مادة سِرّية الدلالة يتعانق مع الإدراك الروحي للذات الإلهية! كما اعتاد شاجال أن يردد بين الحين والآخر قوله: «حتى الأرض التي أقف عليها الآن بينكم تنضح بالضياء وتتطلع إليّ على نحو يمور بالمودَّة والتقارب. وأنا لا أصبو إلا إلى أن أستنشق كل ما هو جديد متغيِّر متقلِّب، وكم أتوق إلى أن أتحسس الأرض على غرار فناني الماضي التليد». ولكي يتحقَّق هذا الهدف كان شاجال حريصًا على زيادة عدد ألوانه فوق خلاط الألوان Pallet (٩)، وهو ما توضع عليه الألوان ثم تخلط، ويكون إما لوحًا من الخشب للمعاجين الملونة أو صفحة من الصفيح ذات تجاويف لمزج الألوان المائية (م.م.م.ث).



اللوحة ٢٨١. زهْرِيَة من الخَزف تَحْملُ رسْمَ فتاةٍ تُهدي باقةً من الزهور إلى عاشقين. ١٩٤٥. ٤٣ × ١٧ سم. مجموعة خاصة. باريس.

الأعمال الخزفية صغيرة الحجم

أما الأعمال الخزفية صغيرة الحجم للخامة المتاحة من الصَّلصال وبراعة التشكيل مع استخدام الخطوط المتسيدة بواسطة السكين ومخرز الحفر للدلالة على «الرسم الشجي» (السيلوت) و تشكيلات الحيوانات في قمين الصَّلصال أو قمين الطّوب والحَيوانات الأُسطورية والخُرافيَّة التي تجسِّد أعماله ذكريات نشأته الأولى.



وإذا هو يستخدم في قمين الطوب ذرات المعادن البراقة بهدف استنباط تأثيرات لونية جديدة تتراوح بين الأسطح المخملية أو مجرد الاحتفاء بنشأته الأولى. تنم عن حنينه لأيامه المبكرة وقد قام بعمل صيغ من الصَّلصال المُلوَّن مع استخدام الأكاسيد ومادة الإنجوب Engobe[١٠] فوق طلاء بالسكين ومخرز الحفر فوق طبقة من الصَّلصال المُلوَّن وطلاء الميناء. وشكل شاجال سِلسلة من التَّجارب على الطوب الحراريّ (الآجر الحراري) كما لم يتخل قط عن فكرة مُسلسلة «الدورات الفنية المتعاقبة» cycles التي كانت تلازمه، ومثال ذلك كتاب «أقاصيص لافونتين» (عام ١٩٥٠).

اللوحة ٢٨٢. زليخة زوجة حاكم مصر أوپوتيفار تراود سيدنا يوسف عن نفسها، ١٩٥٠.
٢٨,٨ × ٣٥,٤ سم. طبق نحت مباشر فوق صلصال ملون على طين جاءت الزخارف بالأكاسيد ومادة الإنجوب.



اللوحة ٢٨٣. ثعلب يَلْتَهم عُنْقود العنب، ١٩٥٠.
٢٢,٥ × ١٩,٥ سم. زخارف بالسكين ومخْرز الحفر، شُكِّلت الزخارف باستخدام الأكاسيد ومادة الإنجوب فوق الميناء، وهو الطُلاء الذي تُغشَّى به المعادن. وسَجَّل شاجال توقيعه في أدنى يمين اللَّوحة.



اللوحة ٢٨٤. يهوديت وأليفانا، ١٩٥٠.
طبق مُسَطَّح، ٢٢,٥ × ٢٧ سم، مُشكَّلٌ وَمُصاغٌ ومُزخرفٌ بالأكاسيد ومادة الإنجوب. توقيع شاجال أدنى يمين اللوحة، وفي ظهر اللَّوْحَة توقيعه، واسم بلدة أنْتيبُ. مجموعة خاصَة.



اللوحة ٢٨٥. شمشون الجَبّار يَهدمُ أعمِدة المعْبد، ١٩٥٠.
٢٣,٥ × ٢٨ سم. مُشكَّلٌ ومُزخْرف بالأكاسيد ومادة الإنجوب. توقيع شاجال أدنى سطح اللَّوحة وفوق ظهر اللُّوحة أيضًا، وكذلك اسم بلدة أنْتيبُ. مجموعة خاصة.



اللوحة ٢٨٦. سُلَّم يعقوب، ١٩٦٠. صلصال مُلَوَّن، ٢٨,٧ × ٣٣,٣ سم.
جَرَى تشكيل هذه اللَّوحة وزَخرفتها بالأكاسيد ومادَّة الإنجوب. التَّحْزيز بسكين الحفر والمِحْزَز. توقيع شاجال في أدنى يسار اللوحة.

وجاء في سفر التكوين، الإصحاح ٢٨: ١١-١٥، بالكتاب المقدس أن يعقوب خرج «من بئر سبع وذهب نحو حاران، وصادف مكانًا وبات هناك لأن الشمس كانت قد غابت. وأخذ من حجارة المكان و وضعه تحت رأسه، فاضطجع في ذلك المكان. ورأى حلمًا، وإذا سلم منصوبة على الأرض ورأسها يمس السماء، وهوذا ملائكة الله صاعدة ونازلة عليها. وهو ذا الرب واقف عليها فقال أنا الرب إله إبراهيم أبيك وإله إسحق. الأرض التي أنت مضطجع عليها أعطيها لك ولنسلك. ويكون نسلك كتراب الأرض وتمتد غربًا وشرقًا وشمالاً وجنوبًا. ويتبارك فيك وفي نسلك جميع قبائل الأرض. وها أنا معك وأحفظك حيثما تذهب وأردك إلى هذه الأرض. لأني لا أتركك حتى أفعل ما كلمتك به.»



اللوحة ٢٨٧. موسى عند ينبوع المياه، ١٩٥٠. صحن من الفخار، ٤٥ × ٣٦ سم المزخرف والملون بالأنجوب والأكاسيد. . التَّحْزيز بسكين الحفر والمِحْزَز.

عيون موسى، ينابيع عذبة وأخرى كبريتية من أجمل المزارات التي تجمع بين السياحة الترفيهية والسياحة الدينية في مصر وتقع على مسافة ١٦٠ كم من القاهرة في الطريق إلى مناطق جنوب سيناء، مما يتيح للزائرين جولة في عدد من المدن مثل رأس سدر والطور وشرم الشيخ.

وتتميز الينابيع الطبيعية بتفاوت سعتها؛ إذ إن متوسط عمقها نحو ٤٠ قدمًا، وكان البدو يعيشون على مياه تلك العيون لسنوات طويلة.

ويرجع تاريخ منطقة عيون موسى إلى سيدنا موسى عليه السلام الذي ضرب بعصاه الحجر في هذه المنطقة فخرجت منه ١٢ عينًا، وقد جاء ذكرها في القرآن الكريم: ﴿ وإذا استسقى موسى لقومه، فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينًا ﴾ (البقرة: ٦٠)، وقوله سبحانه في موضع آخر: ﴿ وأوحينا إلى موسى إذا استسقاه قومه أن اضرب بعصاك الحجر فانبجست منه اثنتا عشرة عينًا ﴾ (الأعراف: ١٦٠). وما زال منها عينان موجودتان في منطقة رأس سدر بجنوب سيناء على بعد حوالى ٦٠ كم من مدينة السويس. وكان السكان المحليون يستخدمون العيون حتى وقت قريب في حياتهم اليومية، ولكن بعد أن وصلتهم المياه النقية تركوا العيون وانخفض منسوب المياه فيها كثيرًا.



اللوحة ٢٨٨. حُلْمُ يعقوب ١٩٥٠.
صينية ٣٣,٢ × ٤٢ سم. صيغَتْ وشُكلت فوق صلصال مُلون. الزَّخارِف بالأكاسيد ومادة الإنجوب مع استخدام سكين الحَفْر والمِخْرَز. وبدا توقيع شاجال مَطْمورًا فوق أدنى يمين اللّوحة.

وجاء في سفر التكوين، الإصحاح ٢٨: ١١-١٥، بالكتاب المقدس أن يعقوب خرج «من بئر سبع وذهب نحو حاران، وصادف مكانًا وبات هناك لأن الشمس كانت قد غابت. وأخذ من حجارة المكان و وضعه تحت رأسه، فاضطجع في ذلك المكان. ورأى حلمًا، وإذا سلم منصوبة على الأرض ورأسها يمس السماء. وهوذا ملائكة الله صاعدة ونازلة عليها. وهو ذا الرب واقف عليها فقال أنا الرب إله إبراهيم أبيك وإله إسحق. الأرض التي أنت مضطجع عليها أعطيها لك ولنسلك. ويكون نسلك كتراب الأرض وتمتد غربًا وشرقًا وشمالا وجنوبًا. ويتبارك فيك وفي نسلك جميع قبائل الأرض. وها أنا معك وأحفظك حيثما تذهب وأردك إلى هذه الأرض. لأني لا أتركك حتى أفعل ما كلمتك به.»



اللوحة ٢٨٩. الملك داود يَعْزِف على آلة القيثارة في حَضْرة بِتشبع ١٩٥٠.
صيغ من صلصال أبيض وزُخْرِفَ بالأكاسيد ومادة الإنْجوب. الحفر بسكين الحفر ومِخْرز الحَفْر ٢٧,٥ × ٢٢,٥ سم. صيغَ من صلصال أبيض، وزخرف بالأكاسيد ومادة الإنجوب، وطلي بطبقة من التَّزجيج.

ويذكر الكتاب المقدس في سفر صموئيل الثاني، الإصحاح ١١: ٢-٥. أنه «في وقت المساء أن داود قام عن سريره وتمشى على سطح بيت الملك فرأى من على السطح امرأة تستحم. وكانت المرأة جميلة المنظر جدًا. فأرسل داود وسأل عن المرأة فقال واحد أ ليست هذه بتشبع بنت اليعام امرأة أوريا الحثي. فأرسل داود رسلاً وأخذها فدخلت اليه فاضطجع معها وهي مطهرة من طمثها. ثم رجعت إلى بيتها. وحبلت المرأة فأرسلت وأخبرت داود وقالت إني حبلى.»



اللوحة ٢٩٠. الملك داود وشاول ١٩٥٠. صحن مُشَكَّلة، ٤٣,٥ × ٢١ سم. ومُزخْرَفة بالأكاسيد ومادَّة الإنجوب، والحفرُ بسكين الحَفْرِ ومخْرَزِ الحفرِ. توقيع شاجال فوق أدنى يمين اللوحة.

ويذكر الكتاب المقدس في سفر صموئيل الثاني، الإصحاح ١١: ٢-٥، أنه «في وقت المساء أن داود قام عن سريره وتمشى على سطح بيت الملك فرأى من على السطح امرأة تستحم. وكانت المرأة جميلة المنظر جدًا. فأرسل داود وسأل عن المرأة فقال واحد أ ليست هذه بثشبع بنت اليعام امرأة أوريا الحثي. فأرسل داود رسلا وأخذها فدخلت اليه فاضطجع معها وهي مطهرة من طمثها. ثم رجعت إلى بيتها. وحبلت المرأة فأرسلت وأخبرت داود وقالت إني حبلى.»



اللوحة ٢٩١. السيد المسيح فوق الصليب ١٩٥٠. صحن، ٢٧ × ٢٢,٨ سم، مُشكَّلٌ ومُصاغٌ بالصلصال الأبيض. وشُكِّلت الزَّخارف بالأكاسيد ومادة الإنجوب فوق طبقة من طِلاء الميناء. توقيع شاجال على ظهر اللَّوحة.



اللوحة ٢٩٢. الملك داود وبثشبع، ١٩٥١. لوحة مسطحة من الطين المحروق، ٣٢ × ٢٧ سم. الزخارف بالأكاسيد ومادة الإنجوب بالفرشاة. توقيع شاجال في أقْصى يمين اللَّوحة. مجموعة خاصة.



اللوحة ٢٩٣. السيدة العذراء تحمل طفلين أمام شجرة خَضْراء يانعة، على حين يقدم لها ملاك صحنًا من ثِمار الفاكهة، ١٩٥١. صحن، ٤١ × ٣٣ سم، وشُكِّلت الزخارف بمادة الإنجوب، كما استخدم الفَنّان الأكاسيد ثم طلى اللَّوحة بمادة شِبْه زُجاجية.



لوحة اللوحة ٢٩٤. بروفيل مُزدوج للنبي داود وبثشبع ١٩٥١. صينية، ٤٢ × ٣٥ سم. مِنْ صلْصالٍ أبيض وشُكِّلت الزَّخارف من الأكاسيد ومادة الإنجوب باستخدام سِكين الحفر والمِخْرَز وتكسو اللّوحة طبقة من الميناء. توقيع شاجال أدنى يمين اللوحة. مجموعة خاصة.



اللوحة ٢٩٥. الهروب إلى مصر، ١٩٥١. صحن من الطين المحروق، ٣١ × ٣١ سم، وشُكِّلت الزَّخارف من الأكاسيد ومادة الإنجوب وتكسو اللّوحة طبقة من الميناء. توقيع شاجال خلف اللوحة. مجموعة خاصة.

وتبدو السَّيدة العذراء مريم تمتطي حمارًا. والعائلة المقدسة مصطلح ديني تاريخي اتفق على أنه يتكون من المسيح عليه السلام وهو طفل وأمه السيدة مريم العذراء ويوسف النجار خطيب مريم الذي لم يدخل بها. وصاحب يوسف النجار المسيح وأمه في رحلة الهرب من الطغاة الذين حاولوا قتل المسيح الطفل فهربت به مريم ويوسف النجار إلى مصر وخلد القرآن الكريم هذه الرحلة بوصف مصر أنها ربوة ذات قرار ومعين أوى الله إليها عيسى عليه السلام وهو صغير.

وجاءت العائلة المقدسة من فلسطين إلى مصر عبر طريق العريش و وصلوا إلى بابليون أو ما يعرف اليوم بمصر القديمة ثم تحركوا نحو الصعيد حيث اختبأوا هناك فترة ثم عادوا للشمال مرورًا بوادي النطرون واجتازوا الدلتا مرورًا بسخا ثم وصلوا طريق العودة عبر سيناء إلى فلسطين من حيث أتوا. ويعرف خط مسيرة هذه الرحلة «برحلة العائلة المقدسة».





لوحة اللوحة ٢٩٦أ، ب. داود وبتشبع ١٩٥٢.
ڤازة ١٩,٥ × ١٥,٥ سم. شُكِّلَتْ من الصلصال الأبيض.
واستخدمت الأكاسيد ومادة الإنجوب في تشكيل الزَّخارف،
وطُلِي السَّطْحُ الدّاخِلي للڤازة بِغشاوةٍ مُزدوجَةٍ. ويأتي
توقيع شاجال على الحافة السُّفْلى مع إزْجاء التحية إلى
«ڤرجينيا». مجموعة خاصة.





اللوحة ٢٩٧أ، ب. فلاح يُطلُّ على البئر، ١٩٥٣ - ١٩٥٣.
قازة. ٣٣ × ٢٢ سم. من الصَّلْصال الأبيض. الزَّخارِفُ
بالأكاسيد ومادة الإنجُوب. التشكيل بِمخْرَز الخفْر.
توقيع شاجال فَوْق حافة قاعة الإناء. «شاجال».
مجموعة خاصة.



لوحة ٢٩٨. أوپرا پاريس ١٩٥٣. صينية، ٣٧× ٣٣,٥ سم، نقْشٌ لِعَرْضٍ راقص بأوپرا پاريس. صيغ وشُكِّل من الصَّلْصالِ الأبيض، والزَّخارف بالأكاسيد ومادة الإنجوب، وَغشِّي بِطلاء الميناء بالفُرشاة. توقيع شاجال وتاريخ الإنجاز فَوْق ظَهر اللَّوْحة. مجموعة خاصة.





اللوحة ٣٩٩أ، ب. وعاء ذو مقبض ١٩٥٣. ١٥,٥ × ٢٠ سم. صيغ وشُكِّلَ بصلصالٍ مُلوَّنٍ، وشكلت الزَّخارف باستخدام الأكاسيد والبارافين، والحفر بسكين الحفر. توقيع شاجال على هذا الوعاء. مجموعة خاصة.



اللوحة ٣٠٠أ، ب. الحِمار الأزْرَق فوق سطح فازة ١٩٥٤.
٣١,٥ × ٣٢ سم، مُزخْرفٌ بتقاطيع لطيفة. الزَّخارف
بالأكاسيد، وتوقيعُ شاجال. مجموعة خاصة.



لوحة ٣٠١أ، ب . العاشقان والوحش ١٩٥٧. فازة،
٣٢,٥ سم، صلصال أبيض. الزُّخارف بمادة الإنجوب
والأكاسيد. الحَفْرُ بالمخرَز. مجموعة خاصة.



اللوحة ٣٠٢. السّيرك، ١٩٥٨. صحن، ٣٧,٥ × ٢٥,٢ سم. شُكِّل بالصلصال الأبيض والزخارف بالأكاسيد ومادّة الإنجوب، والحَفْرُ بسكين الحَفْرِ والمِخْرز. توقيع شاجال فوق ظَهْر اللّوحة. مارك شاجال. ڤانْس. «مشغل ماريوس جيوج». ڤالوريس. مجموعة خاصة.



اللوحة ٣٠٣. طائران يتناجيان ١٩٦١. صحن، ٣٦ × ٤٣ سم، صيغت وشُكِّلت بصلصال أبيض، والزَّخارفُ بالأكاسيد ومادة الإنجوب، والحفر بسكين الحَفْر ومِخْرزٍ. مادة الطِّلاء غِشاوَةٌ شِبْه زُجاجيَّة. توقيع شاجال. ڤالوريس. مجموعة خاصة.

اللوحة ٣٠٤. نُزْهَةُ العُشّاق في الهَواء الطَّلْق (التجوال)، ١٩٦١. ارْتفاع ٣٦ سم. فازة شُكِّلت مِنْ صَلْصالٍ بُنّي، والزّخارف بالأكاسيد ومادة الإنجوب، والحفر بسكين الحَفْر ومِخْرز الحفر. مارك شاجال. فالوريس. مجموعة خاصة.





اللوحة ٣٠٥. فازةٌ لامرأةٍ مُكْتسية بالزُّهور. ١٩٦٢. ارْتفاع ٤١ سم. شُكِّلَتْ بالصَّلْصال الأبيض والزُّخارفُ بالأكاسيد ومادة الإنجوب، والحَفْرُ بسكين الحفر وطليت بمادة شبه زجاجية، على حين طُلِيَ جَوْفُ الفازة بغشاوة شِبه زجاجيَّة. متحف السيراميك "هيرتوجينبوش". هولندا



اللوحة ٣٠٦. رسالة من أوليسيوس، ١٩٦٨. موزاييك وسيراميك، ٣٠٠ × ١١٠٠ سم. كلية الحقوق بجامعة نيس. فرنسا.

الفصول الأربعة

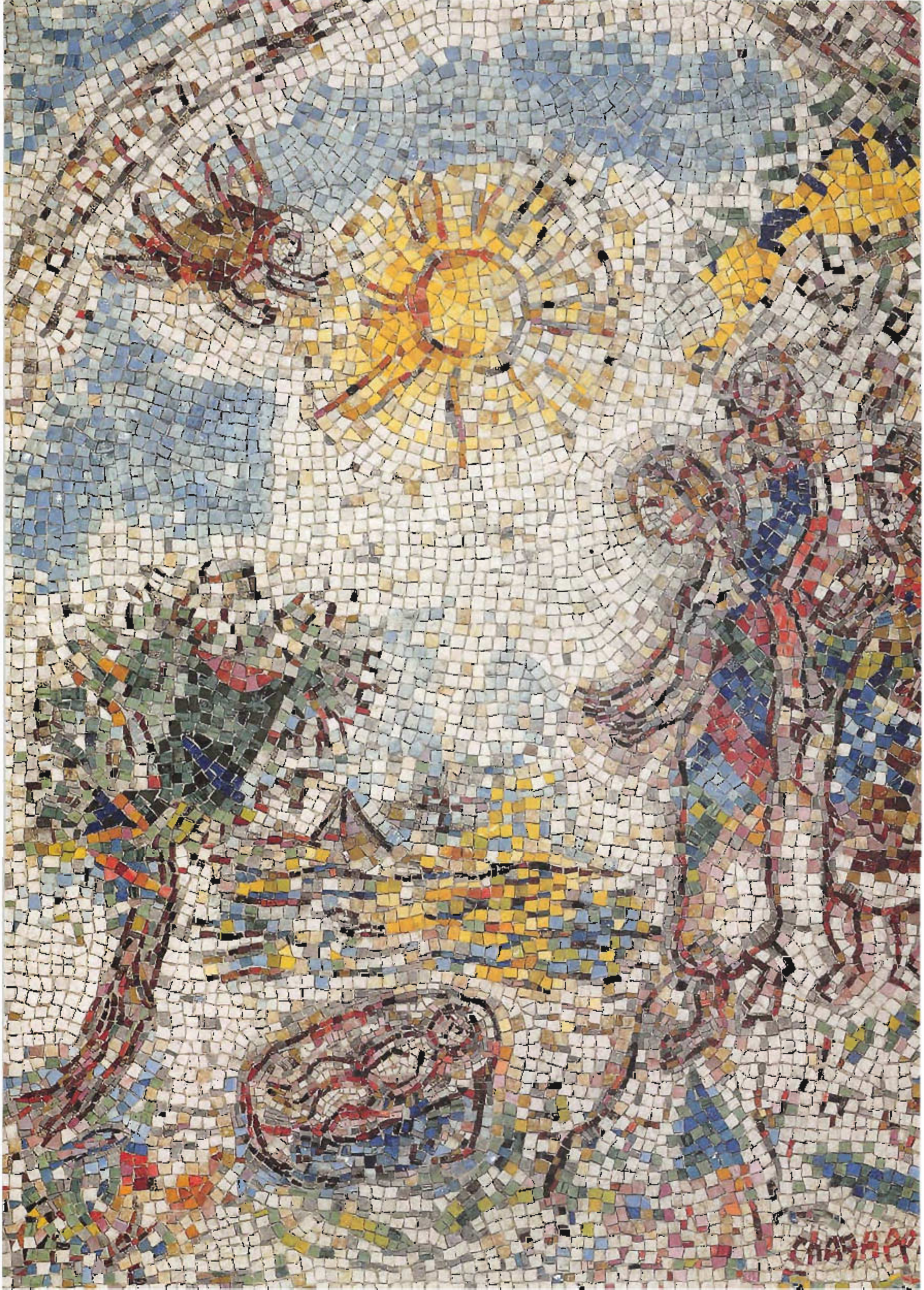
ليس هناك ميدان من ميادين الفن التشكيلي إلا وطرقه شاجال وتفوق فيه على أقرانه، وأقصد به فن الفسيفساء العتيق الذي ازدهر وترعرع خلال العصرين الروماني والبيزنطي. ولقد أنتج شاجال ما ينوف على عشرين عملاً زخرفيًّا من أعمال السيراميك بتكليف من وسطاء أورپيين وأمريكيين، ثم للمتحف القومي لرسالة الكتاب المقدس «بمدينة نيس». وثمة أعمال سيراميكية ثلاثة أبدعها شاجال بمدينة سان ڤانس ده پول، كما أهدى «عملاً سيراميكيًّا لمؤسسة مجت للفنون»، ثم أهدى عملاً سيراميكيًّا ثالثا إلى مدرسة المدينة وآخر في مسكنه «ڤيللا لاكولين». أما قمة هذا الإنتاج الغزير فهو «صرح الفصول الأربعة الذي أعده لبنك فيرست ناشونال بمدينة شيكاغو.



اللوحة ٣٠٧. توقيع شاجال على الفسيفساء..

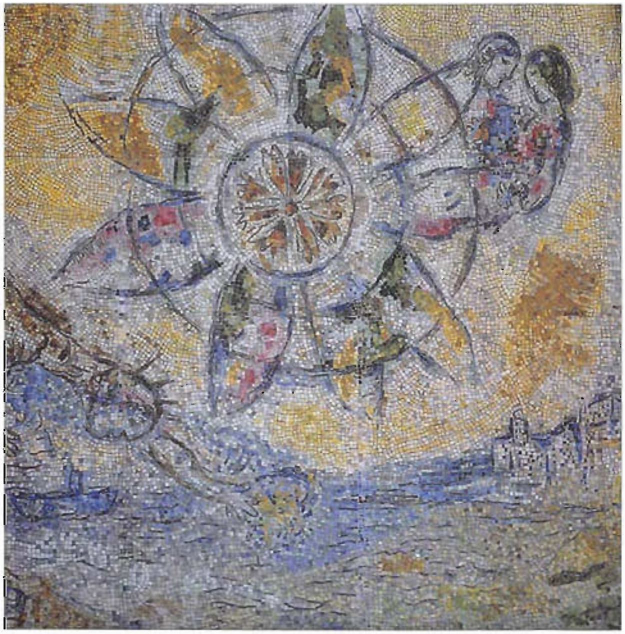
كتاب السيراميك بقلم مارك شاجال

ويعد كتاب السيراميك الذي أعده شاجال دُرَّة رائعة لمارك شاجال الذي يعدُّ أعظم الفنانين والصناع المهرة لروائع الخزفيات، إلا أن أغلب عشاقه لا يعرفون أنه ليس فنانًا فحسب، بل هو صنايعي حرفيّ شَديد المهارة. وهو يكشف لنا عن سر عبقريته الخلاقة بقوله: الفن لا يُخلق من خلال «النظريات»، وإنما يخلق من خلال يدي الفنان وأعماق قلبه. أما النظريات فتنشأ أصلاً بعد اكتمال العمل الفني، وليست هي مصدرَه.





اللوحة ٣٠٨. الفصول الأربعة، ١٩٧٤. موزاييك وسيراميك بميدان البنك القومي بمدينة شيكاغو. ويبلغ ارتفاع هذا الصرح ثلاثة أمتار وأحد عشر مترًا طولاً. ويعد هذا النصب التذكاري من بين أبدع أشكال فن السيراميك.



اللوحة ٣٠٩. التقاط النبي موسى من النيل، ١٩٧٩. موزاييك وسيراميك. كاتدرائية فينس. فرنسا.



اللوحة ٣١٠. النبي إيليا. ١٩٧١. موزاييك وسيراميك. ٧١٥ × ٥٧٠ سم.
المتحف القومي. الرسالة الإنجيلية. نيس. فرنسا.

النحـــت

لجأ شاجال إلى تجربة النحت في سنيه المتأخرة، وقدم العديد من الزخارف باستخدام مادة الرخام والحجر والبرونز، التي تعبر عن الأمومة والطير والحيوان والعاريات.



اللوحة ٣١١. الموديل، ١٩٥٣. رخام، ٢١,٥ × ٤٣ سم. مجموعة خاصة.



اللوحة ٣١٢. العشاق مع الطائر، ١٩٥٢. نحت على الحجر، ٣١ × ٣٢ سم. مجموعة خاصة.

ملحمة الخلق

نشهد في أعلى صَدارة اللوحة قُرصَ الشمس وقد نبَتَتْ منه ذراعان تُمْسِكان بألْواح التَّوراة كأنما يُرْمَزُ بها لِلذّات العَلِيَّة، وتبدو أدْنى منها «عَجلة الخَلْق» التي تُطْلِقُ أطْيافًا قُزَحيَّة يخرُج منها البَشَر الذين يتناثَرون على طَرَفَي اللَّوْحَة و يُقْصَدُ بِهِم بنو إسرائيل، على حين يبدو السَّيد المسيح مَصْلوبًا وقد سَتَرَ خَصْرَه بإزارٍ رُسِمَتْ عليه علامة الصَّليب. وفي أدْنى العَجَلة بَدَتْ كُتْلَةٌ مُتَزاحِمة من البشر فوق مَرْكبٍ هي أشْبه بِفُلْكِ نوح، على حين يَبدو رَجُلٌ من بين راكِبي الفُلْك - هو نوح على الأرْجَح - يَعْزِفُ جَزِلاً على القِيثار وبِخِلافِ كلِّ هذا يَبْدو في أدْنى اللَّوْحة مَلَكٌ مُجنَّحٌ يَحمِلُ جُثْمانًا لِرَجلٍ عارٍ هو «هابيل» على الأرْجَح أوْ قايينْ - كما تُسَمِّيه التَّوراة - وهو ينظرُ إلى الخَلْف مُتأمِّلاً ما يَدورُ في خلْفِيَّة اللَّوْحة كأنما يَنْدَهِشُ ويتَحَسَّرُ على تَصارُع بَني الإنْسان وقَتْل بَعْضِهم لِبعْضٍ. ويبدو في الأعْلى مَلَكٌ مُجَنَّحٌ يُحلِّق في السَّماء وقد حَمَل على ظهْرِه طفلاً وليدًا يتَّجه صَوْبَ المسيح كأنّما هو جبريل وقد حَمَل عَليه الجَدّ (المسيح).

كما لا تَخْلو اللَّوحةُ من رموزه الأثيرة: سَمكَة الرِّنْجة التي ترمزُ إلى طُفولَته وكأنَّما رَسَمها لِيقول لنا إنّ ما تُمَثِّلهُ لنا هذه اللَّوْحة هي تَصوُّره الطُّفولي لِقَصَصِ الكتاب المُقَدّس كما تخيّلَها عَقْله الصَّغير، وكذلك المَلَكُ النّافِخُ في البوق، والذي يُذكِّرُنا بالمَلَكِ النّافِخ في الصُّور لِبَعْثِ الناس إلى الحساب يوم القيامة، وكذلك الحاخام اليَهودي حامِل الشَّمعدان ذي الشُّعَب السَّبْع والذى يتأهَّبُ لِصُعود سُلَّم لا ندري إلى أيْن يُؤدّي، وديكُه الأحمر الرّامِزُ إلى الخُصوبة الجِنْسيَّة، والكائنُ الهَجين من إنْسانٍ وبقرة وقد حَمَلَ حافظة التوراة. وهي إحْدى لوحاته التي نقف أمامها مُتَعَجِّبين مَأخوذِين من تزاحُم عَناصِرها ودَلالاتها وقوة تعبيرها وألوانها المختلفة بدَرَجاتها المُتَعَدِّدَة من الفاتح إلى الدّاكن.

اللوحة ٣١٢. مَلْحمة الخَلْق، ١٩٥٦ - ١٩٥٨. لوحة زيتية، ٣٠٠ × ٣٠٠ سم. نيس بفرنسا.





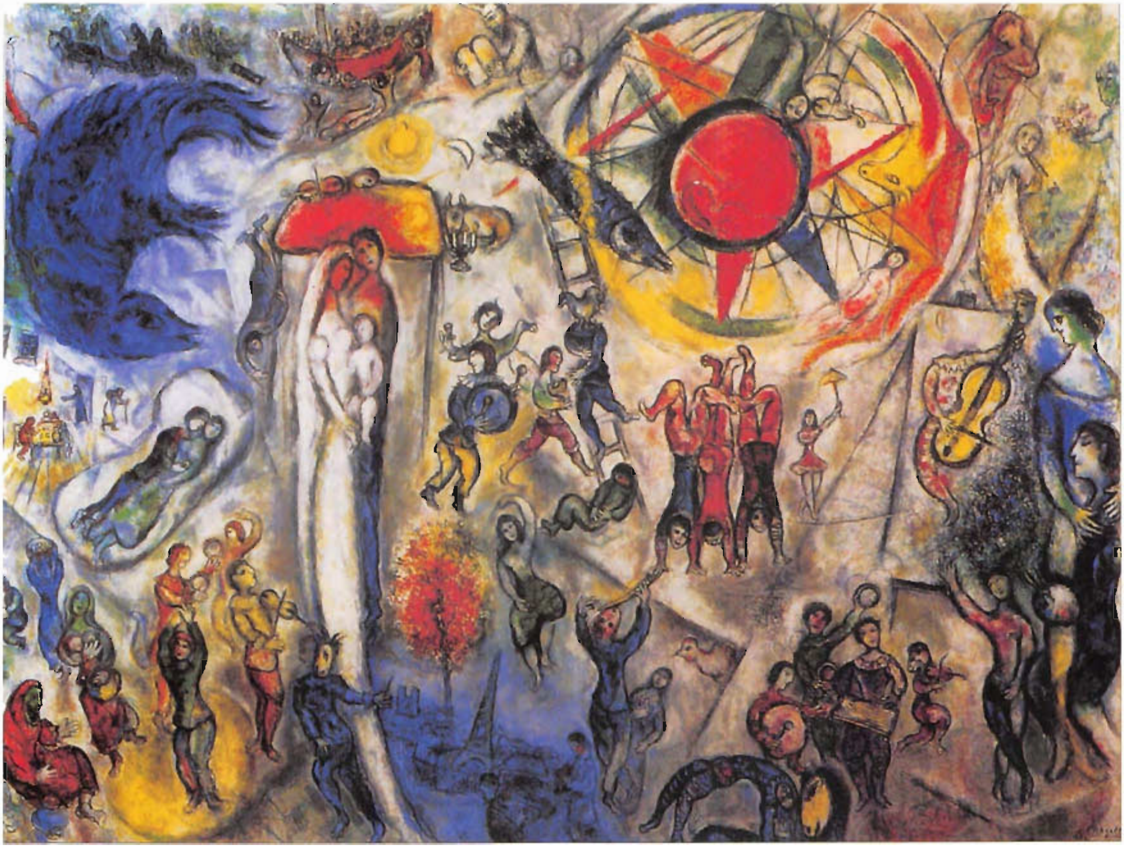
هَلْوَسات ملْحمة الخَلْق ومسيرة الحياة

وذات يوم حَمَل شاجال فُرشاته وألْوانَه ليَعْكفَ مِنْ جديد على رَسْم «عَجَلة الخَلْق» الهائلة الـمُشابِهَة لقُرْصِ الشَمْس فَوْقَ لَوْحَتِه أثْناء دَوَرانِها، ليَعودَ من جَديدٍ إلى تَصْويرِ ما تخَيَّله في طُفولَتِه، ولم يَفُتْ شاجال أن يسجِّل في أقْصى يسار اللَّوْحة غُرْفة الـمَعِيشة في دار أسْرته بفِتبسْك، وقَدْ علا الطائر الـمَهولُ ذو الرِّيش الكثّ الوافدُ من الفردوس وهو يُحَوِّمُ فوق الـمَشْهَد. فلقد كان شاجال يؤمن إيمانًا راسِخًا بأن روحَ اللهِ حالّةٌ في الإنْسان وسائر المخلوقات كافةً على نحوِ ما وَرَد في التَّوراة، فإذا هو يَخْلِطُ بين ما وَرَدَ في «الكتابِ الـمُقدّس» من قَصَصٍ وبَيْنَ كلِّ ما تَقَعُ عليه العيْنُ من حَوْلِنا مثْلَما يَخْلِطُ ألوانَه فوق لَوْحَةِ التَّصوير، على حين يَحْمِلُ موسى في الرُّكْن الأيْسَر من الصُّورَة لَوْحَة الوَصايا العَشْر التي تَلَقَّاها مِنْ رَبِّه. فنرى في يمين اللوحة بهلوانات ثلاثة وقد انْقلبوا رَأْسًا على عقب وهُمْ يؤدّون رَقْصَة فوق سَواعِدِهم، على حين تَقوم إحْدى لاعبات السِّيرك بالسَّيْر مُتَوازِنةً فوق حَبْلٍ مَشْدودٍ رافِعةً مِظَلّتَها. وثمةَ شَخْصٌ آخَر إلى يَمينِ اللَّوْحَة يَعْزِفُ علي آلة التِّشيلُّلو، ومجموعاتٌ من النِّساءِ والرِّجال يَعْزفون على الآلاتِ الـموسيقيَّة. ويبدو أحد رجال الدين اليَهود في الركْن الأدنى الأيسر من اللَّوحة حاملاً حافظة سِفْرِ التَّوراة، على حين ترقُصُ أمامَه ثُلّة من الرِّجال والنِّساء على أنْغام الكَمان وقَرع الدُّفوف. وثمة سَمَكةٌ زَرْقاء تنفذُ من خلال عَجَلَة الخَلْق فيما لا تَتَوقّف «عَجَلةُ الخَلْق» عن ضَخِّ شراراتِ أطْيافَها القزَحِيَّة الـمُلوَّنَة الصَّفراء والخَضْراء صَوْبَ الشُّخوص المحيطة بها. على حين نَلْمَحُ «السُّلَّم» الذي حَلَمَ به يَعْقوب، فقد «رأى حلمًا وإذا سُلَّمٌ مَنْصوبةٌ على الأرْض ورأسُها يَمُس السماء. وهو ذا ملائكة الله صاعدةٌ ونازلةٌ عليها وهو ذا الرَّبّ واقفٌ عَلَيْها فقال أنا الرّب إلهُ إبراهيم أبيك وإلَهُ إسْحاق. الأرض التي أنت مُضْطجعٌ عليها أعْطيها لك ولنَسْلك» (سِفْر التكوين ٢٨).

ونَرى «بيلّلا» زوجته الـمُتوفاة واقفةً بارتفاع اللوحة إلى جوار شاجال مُرْتَدِيةً ثوب الزِّفاف الأبْيَض الـمُسْتَرسِل مُحْتضنةً طِفْلتها «إيدا». وتتوسَّطُ اللَوحة «شجرة الحَياة» الزّاهية بألْوان زُهورها وثمارِها إلى جوار بُرْج إيفل، على حين تبدو «ڤاڤا» زَوْجة شاجال الثانية راقِصة إلى جوار الشَّجَرة والبُرج، ورَسَمَ في أعلى يسار اللوحة جَوادًا يَجُرُّ عَرَبَةً وحَشْدًا من الأهالي يَفِرّون من أهْوالِ الحَرْبِ والدَّمار. وجوارها صور الطوفان وفلك نوح وهلاك الخطاه.

إنها إحْدى لَوْحاته الشَّجيَّة الرّائعة التي نقفُ أمامها مَذْهولين مُتعجِّبين مأخوذين بتزاحُم عَناصِرِها ومَغْزى دلالاتِها وزَخَم ألْوانها بما تُعبِّر عنْه بِدَرَجاتها الـمُتنوِّعة والـمُتعدِّدة.

سفر التكوين.
وطالما نحن نتناول موضوع الخلق أن نستنده من «سفر التكوين» باختصار: في البدء كان خلقَ السماوات والأرض، وكانت الأرض خَربةً خالية وعلى وجه الغمر ظلمة. وقال الله: ليكن نورًا فكان نور، ورأى الله النور أنه حسن، وفصل الله بين النور والظلمة ودعا الله النور نهارًا والظلمة دعاها ليلاً... وكان مساء وكان صباح يومًا واحدًا. وقال الله ليكن جلد في وسط المياه، إلى آخر ما ورد في سفر التكوين.



اللوحة ٣١٤. عجلة الخلق تضُخُّ ألوانهُا الحمراء والصفراء والخضراء (الحياة)، ١٩٦٤. لوحة زيتية، ٢٩٦ × ٤٠٦ سم. مؤسَّسة مَزجريث وإيميه مِجث. سان پول ده ڤانس. الكوت دازور بفرنسا.

النسجيات الجدارية المرسمة

وفي بواكير عام ١٩٦٠ التقى شاجال بإحدى الخبيرات المتخصّصة في إنتاج النسجيات الجدارية المرسمة Tapestry.

وقد عرف العالم مصر قبل ظهور الإسلام بتلك المنسوجات المزخرفة التي أطلق عليها اسم القباطي نسبة إلى أقباط مصر. وروى المؤرخون- ومنهم المقريزي في خططه أن المقوقس بعث إلى رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم قباء وعشرين ثوبًا من قباطي مصر لتحظى بشرف تقبل النبي لها هدية من حاكم مصر. وفي العصر الإسلامي حظيت هذه النسجيات المرسمة من الدولة الاسلامية باهتمام كبير، فلقد أنشئت لها مؤسسات حكومية عرفت باسم «دور الطراز» وأصبحت تنتج ما تحتاج إليه الدولة من أنسجة مطرزة ومزركشة ورايات، وخصصت إحداها لصناعة كسوة الكعبة الشريفة. وقد وجدت القباطى في الدول الأوربية من يهيم بها، وتسابقت فرنسا وألمانيا وهولندا والسويد والمجر وروسيا وپولندا في إنشاء مناسج لهذا الفن الذي بدا للأوربيين بمنزلة واحدة من أهم عناصر الدعاية الفنية. ومنذ العصور الوسطى أخذ هذا الفن يزدهر في فرنسا وبخاصة في مدينة «سيمور» وپواتييه وليموج. وتميزت نسجيات مدينة

اللوحة ٣١٥. نسجية مرسمة من الصوف، ١٩٧٤، مُعلقة بمدخل المتحف القومي. الرسالة التوراتية. نيس، ٢٢٦ × ٣٢٢ سم. تم تصنيعها في مصنع نسيج جوبلان.





اللوحة ٣١٦. نسجية مرسمة، ١٩٩٠.صنعت عن طريق إيڤيت كوكيت پرانس، ٣٦١ × ٤٨٥ سم. مجموعة خاصة، فرنسا.

بايو بدقتها البالغة، فزينت بها قاعات القصور والكنائس وغرفها خلال القرن الثاني عشر، ورفرفت في الطرق والميادين أيام الأعياد والاحتفالات وحول حلقات المبارزة. واشتهرت بعد ذلك في مناسج پاريس وتورينو وليل وآراس التي أضفت اسمها على النسجيات في إيطاليا إذ سميت «آرازو». وفي القرن الرابع عشر بلغت صناعة النسجيات المرسمة درجة عظيمة من الرواج. وفي القرن الخامس عشر ازدهرت النسجيات التي تصور جميع مشاهد الحياة الدينية والبطولية والروسية إلى جانب الشخصيات التاريخية المعاصرة والمشاهد الرمزية. وبعد اضمحلال طارئ خلال القرن السادس عشر أنشأ فرانسوا الأول منسج فونتينبلو الذي أعاد ألق النسجيات المرسمة الفرنسية ثانيةً خلال القرن السابع عشر بظهور مناسج أوبيسون، كما أنشأ لويس الرابع عشر مناسج أخرى في «بوڤيه» عام ١٦٦٤ التي أعان صناعها المتخصصين روسيا في إنشاء أول منسج بعد استدعاء بطرس الأول لهم.

ولقد حقَّقت «المدرسة الحديثة للنسجيات المُرسَّمة» نجاحًا فائقًا، كما شهدت تجديدًا شاملاً على يد الفنان الفرنسي الكبير «چان لوركا» وغيره مثل «چان پيكار لودو» و«ماتيس» و«ماريو پراسّينوس» و«مارك شاجال» الذي بلغ القمة بنسجيّاته المُرسَّمة

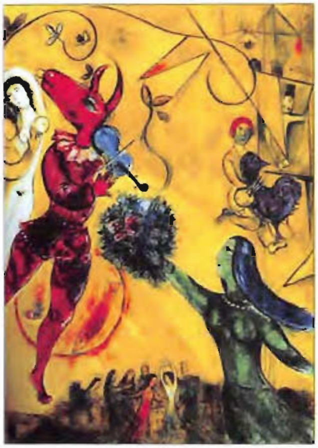


اللوحة ٢١٧. نسجية مرسمة (المناسبة)، ١٩٩٠. صنعت عن طريق إيڤيت كوكيت پرانس، ٣٩٣ × ٣٥٥ سم. مجموعة خاصة.

الخالدة والتي أعتبرها أرفع إنجازاته قدرًا وروعة وجمالاً وكان شاجال قد شرع في خوض هذا المجال الرفيع في أوائل عام ١٩٦٤ عندما التقى في پاريس خبيرة نابهة في فن النسجيات الـمُرسَّمة هي «إيڤيت كوكي – پرانس»[١١] التي تنحدر من أصول بلچيكية وابتدعت العديد من النسجيات المرسمة البالغة الروعة للعديد من عشّاق هذا الفن الرفيع العسير الدقيق. وسرعان ما شُغِف شاجال بهذا الفن، وشرع في التعاون معها. وعلى مدى الزمن ابتكرت إيڤيت كوكي مساحات مختلفة نقلاً عن تصميمات شاجال، ظهر العديد منها بعد وفاته، ومعظمها مختارة بحذِق من بين لوحات ليتوجرافية أو مرسومة بالجواش وذات أحجام مختلفة جرى تنفيذها بمصانع جوبلان المشهورة بمدينة پاريس، التي أسسها لويس الرابع عشر. وكانت إيڤيت في نفس الوقت تزاول فن التصوير بعد أن درست فن النسجيات القِبطية والنسجيات الفرنسية والفلمنكية التي ظهرت خلال القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر، وافتتحت مرسمها الذي تكفل بإنتاج

النسجيات المرسمة نقلا عن نسجيات مرسومة بالألوان المائية ولوحات لبابلو بيكاسو وبراك وليجيه وماكس إرنست وكاندنيسكي وكليه وهنري ميلر. وعهدت إلى العديد من أبرع النساجين المتخصصين بتنفيذ تلك النسجيات المرسمة بمرسمها الخاص.

وقد أقدمت وزارة الثقافة في مصر على إحياء فن النسجيات المرسمة المصرية باعتباره أحد الاتجاهات الفنية الأصيلة التي اقتبسها الغرب وأكسبها طابعه الخاص، فأنشأت خلال الفترة الثانية التي تسلمت فيها شؤون وزارة الثقافة على إحياء فن النسجيات المرسمة المصرية بضاحية حلوان أحد الاتجاهات الفنية الأصيلة التي اقتبسها الغرب في عام ١٩٦٧ بعد أن أوفدت البعثات للتخصص في فنون الرسم والصباغة والنسيج «بمعهد أوبيـــون الحكومي» بفرنسا ولا يفوتني ذكر العون الصادق الذي غمرني به المرحوم السيد آندريه مالرو وزير الثقافة الفرنسي آنذاك بنبل وإخلاص وتفان في سبيل تحقيق أهدافي والتغلب على ما صادفني من صعاب وعراقيل[١٢]



اللوحة ٣١٨. الرقص، ١٩٥٠-١٩٥١. زيت على قماش، ٢٨٠ × ٣٨٠ سم. تكويناته السابحة في بحر من الموسيقى.

***

ولقد منحت وزارة الثقافة الفرنسية الفنان شاجال العديد من الألقاب الفخرية، فأقامت له معرضًا بمتحف اللوفر، وهو شرف لم يظفر به أي فنان أجنبي آخر، باستثناء بيكاسو، ثم معرضًا لأعماله منذ بداية نشاطه الفني احتلت ثلاثة طوابق من مبنى قصر «الجراند پاليه»، ثم دعوته لتجديد سقف مبنى أوپرا باريس مع منحه وسام الشرف «اللچيون دونير». كذلك تشييد الدولة الفرنسية لمتحف وطني يحمل اسمه هو «المتحف القومي... الرسالة الإنجيلية. مارك شاجال».



اللوحة ٣١٩. شاجال، باريس ١٩٥٩.

وكان شاجال على مدى حياته وثيق الصلة بالعديد من أقطاب الحركات السياسية والفنية التي سيطرت خلال القرن العشرين على الثقافة الأوربية، كما كان يعود بذاكرته إلى أمجاده الثقافية حين كان يشغل منصب «قوميسار الفنون» في بلدة ڤتبسك دائمًا وأبدًا، كما كان متجاوبًا مع حكومة الاتحاد السوڤيتي، فإذا هو يحمل على عاتقه عبء جهودٍ جبارةٍ شجاعةٍ خلال مرحلة الحرب ضد الغزو النازي لبلاده. ومع ذلك فهو لم ينضم إلى الحزب الشيوعي مثلما فعل الفنانان «پول إيلوار» و «پابلو پيكاسو».

ويكشف الأستاذ بنچامين هارشاف مؤلف كتاب:

"The Nature of the Chagall's Art and Iconography - 2006" [١٣]

بالصفحة رقم ٢٨ عن أن مارك شاجال قد تأثر عاطفيًا بالنجاح الذي أحرزه الصهاينة في حرب فلسطين وإنشاء دولة إسرائيل، ولكنه لم ينضم قط إلى الحركة الصهيونية حتى نهاية حياته... وكانت تراوده فكرة الهجرة والبحث عن وطن آمن مثله مثل أغلب اليهود في ذلك العصر وظهر ذلك في بعض لوحاته.



اللوحة ٣٢٠. شاجال، باريس ١٩٨٠.

وفي عام ١٩٧٣، أي بعد خمسين عامًا من نزوح شاجال من الاتحاد السوڤيتي، سُمِح له للمرة الأولى والأخيرة بزيارة مدينة موسكو، حيث طالبته سلطات العاصمة بضرورة تسجيل توقيعه فوق كافة اللوحات الجدارية التي سبق له رسمها بمدينة موسكو.

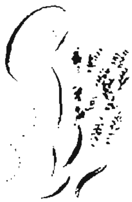


اللوحة ٣٢١. فوق ڤِتْبِسْك، ١٩١٤. زيت وجواش وقلم رصاص وحبر على ورق، ٣١ × ٣٩ سم.
متحف فلادلفيا للفنون. الولايات المتحدة الأمريكية.
تُطالعنا لَوْحةٌ لِشاجال لِرَجُلٍ يُحلِّقُ في الفَضاء فوق بلْدة ڤِتْبِسْك بروسيا البيضاء (بِلاروسيا) قابضًا على عَصا التَّسْيار، يُقالُ إنه يَرْمُزُ بها إلى ما كان يَصْبو إليه اليَهود آن ذاك من نزوعٍ إلى الهِجْرة، ولا تبدو مَلامحُ وَجْه الرَّجُل بوضوح لكَأنَّها غير جديرة بالتَّسْجيل.





اللوحة ٣٢٢. حوار بين جد شاجال وصديق له عن كتاب سيرة حياتي لشاجال.





اللوحة ٣٢٣. سقف أوبرا باريس، ١٩٦٥. طباعة - ليتوجراف ملون على ورق. من طبعة كتاب "مارك شاجال سقف أوبرا باريس" بواسطة أندريه ساوريت. وكتابة جاك لاسيني.

هوامش الفصل الثاني

١ - برج إيفل: سلم حلزوني مزود بمصاعد كهربائية تتيح لزائريه الصعود إلى قاعدة «المنارة»، وباستثناء بضع زخارف دون أية قيمة ذات بال حول قاعدة برج إيفل الذي يعد هو الآخر تحفة فنية لكمال التشييد والاستخدام السليم الأمين لمواد البناء المتاحة آنذاك. ومن الطريف أنه قد نشب قبيل تشييد البرج احتجاج في شكل التماس تلقته السلطات المشرفة على المعرض جاء فيه: «نحن الكتاب والمصورون والمثالون والمعماريون نتدخل عن حق لإنقاذ الذوق الفرنسي العريق من التدهور، محتجين على تشييد هذا البرج المناقض لتاريخ الفن الفرنسي، معربين عن سخطنا العميق على تشييد هذا البرج القبيح دون ضرورة، والذي صمم من أجل الاستعراض المؤقت فإذا هو ينقلب ليغدو عرضا متديا ويتحول إلى مركز ملاحظة جوية للتنبؤ بالطقس، وبرجا مرشدا لحركة الطائرات، وللبث الإذاعي حتى غدا النموذج الأصلي لناطحات السحاب الفولاذية الحديثة ورمزا متديا لعاصمتنا الجميلة!»

٢ - التعبيرية Expressionism مصطلح يطلق على اتجاه فني تهيمن فيه انفعالات الفنان، فيحكي مشاعره الذاتية معبرا عن خلجات نفسه و وجدانه دون محاكاته للواقع، ولذلك تنزع تكويناته الفنية وأشكاله التعبيرية نحو التهويل والمبالغة. وترتبط «التعبيرية» في الفن المعاصر ارتباطا وثيقا بالحركات التعبيرية الفنية الألمانية خلال القرن العشرين، حيث استخدم هذا التعبير لأول مرة عندما انشغل نفر من المصورين باستغلال كل إمكانات النزعة «التعبيرية». ويأتي على رأسهم كاندنسكي، وهو مصور عالمي عمل بألمانيا وفرنسا وفي موطنه الأصلي روسيا، وكان وثيق الصلة قبيل الحرب العالمية الأولى بمجموعة «الفارس الأزرق» في ميونخ التى يشار إليها بـ «التعبيرية الألمانية». و كانت التعبيرية في فن التصوير في مبدإ الأمر أحد ردود الفعل أمام لا موضوعية الفن الانطباعي «البصري» وما ينطوي عليه من إيهام وتغليف للمشاهد المرئية بعوامل المناخ، إذ يتطلع الفنان التعبيري في أعماق ذاته إلى عالم الانفعالات والمواقف السيكولوجية أكثر مما يتطلع إلى الخارج نحو عالم زاخر بالانعكاسات الملونة، ويصغي إلى حدة مشاعره أكثر مما يلتفت إلى حدة ألوانه، فهو يقدم لنا رد فعله الذاتي لا الواقع الماثل أمامه، ذلك أنه يحس عالمه أكثر مما يراه أمامه [م.م.م.ث].

٣- فن المرسومات المطبوعة Gratic Art هو فن الرسم فوق أسطح لاستخدامها في طبع نسخ متعددة مستنسخة من الأصل الواحد. ويجري إعداد هذه اللوحات المرسومة بالكشط بالإزميل على الخشب أو الرسم بالقلم الشمعي على الحجر أو الخربشة بسن الإبرة على المعدن، وتحويل السطح الخشبي أو المعدني إلى مساحات مختلفة الغور والنتوء. ويمكن طبع هذه المرسومات إما بلون فردي monochrome أو بألوان متعددة polichrome (م.م.م.ث).

٤ - موسوعة «اليهود واليهودية والصهيونية» للأستاذ الدكتور «عبد الوهاب المسيري» الجزء الثالث. القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٩

٥ - النموذج الأصلي أو الأولي Prototype هو تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بعدين فتبدو وكأنها نافذة إلى العمق (م.م.م.ث).

٦ - التنقيطية أو البرقشية Pointillism هي امتداد للانطباعية في فن التصوير، ويلتزم فيها حسبان التجاور بين النقط والبقع اللونية فوق اللوحة المصورة، فيكون ثمة امتزاج وبين هذه الألوان أساسه نظرية اختلاط الألوان في مرأى البصر Optical Mixing. ورائد التنقيطية هو الفنان جورج سيرا Seurat (م.م.م.ث).

٧- Etching هو نوع من أنواع النقش على المعادن (الزنك أو النحاس) بعد أن تكسوه طبقة شمعية تشقها أداة «مخرز الحفر»، ثم تقلب على ظهرها في الحامض ليتخلل الخطوط المحفورة على الشمع، وينفذ إلى السطح المعدني ليغور في مواضع تلك الأخاديد، ثم ينزع الفنان الطبقة الشمعية ويغسل الصفحة لإزالة أثر الأحماض حيث تمرر أسطوانه التحبير لتشغل الفجوات الغائرة بالحبر الذي يترسب فيها، ثم تنحى بعدها ليجف السطح. وهكذا تصبح الصفحة صالحة للطباعة، فتوضع تحت المكبس كي تنتقل الصورة إلى الورق.

٨ - Marc chagall. Ceremic Masterpieces. Prestel. New York 21 june 2009.

٩ - خلاط الألوان pallet هو ما توضع عليه الألوان ثم تخلط، ويكون إما لوحا من الخشب للمعاجين الملونة أو صفحة من الصفيح ذات تجاويف لمزج الألوان المائية pallet (م.م.م.ث).

١٠ - Engobe : شريحة من الصلصال (الطين) تستخدم ككسوة بيضاء أو ملونة لطلاء التشكيلات الزخرفية لإسباغ الطابع الخزفي على الموضوع المشكل. وهي كلمة مشتقة من اللغة الفرنسية بمعنى «يلتهم» أو يزدرد، واستخدمت في اللغة الإنجليزية المدونة في نفس الغرض عام ١٨٥٧ في كتاب «الشعر القديم» لبيرش Birchs Ancient Pottery

١١ - إيفيت كوكي: إن نسجيات إيفيت كوكي المأخوذة عن شاجال وغيره من الفنانين قد عرضت في معظم الدول العالمية من فنلندا إلى اليابان. وما من شك في أن أسلوبها الراقي الذي ابتكرته إيفيت كوكي في إعداد نسجيات شاجال وغيره من الفنانين والتي قد جرى عرضها في شتى أنحاء العالم المتحضر بأسره. أما آخر نسجيات شاجال المرسمة الكبرى التي تولت إيفيت إنتاجها فترقى إلى الكمال المبهر.
ولقد عرضت النسجيات المرسمة التي أعدها شاجال في شتى أنحاء العالم، فإذا جان لوي برات مدير مؤسسة مجت للفنون يعلن أن عالم النسجيات المرسمة التي قدمتها إيفيت برانس ينهج نهجا جديدا، بل هو خلق مبتكر جديد للإنجازات الفنية يحمل صفاتا مبتكرة ومظهرا جديدا وطاف في أنحاء العالم من فنلندا إلى اليابان.

١٢ - انظر كتابي : مذكراتي في السياسة والثقافة (الطبعة الرابعة. دار الشروق).

١٣ - الأستاذ بنجامين هارشاف أستاذ التاريخ والأدب بجامعة ييل Yale بالولايات المتحدة الأمريكية.



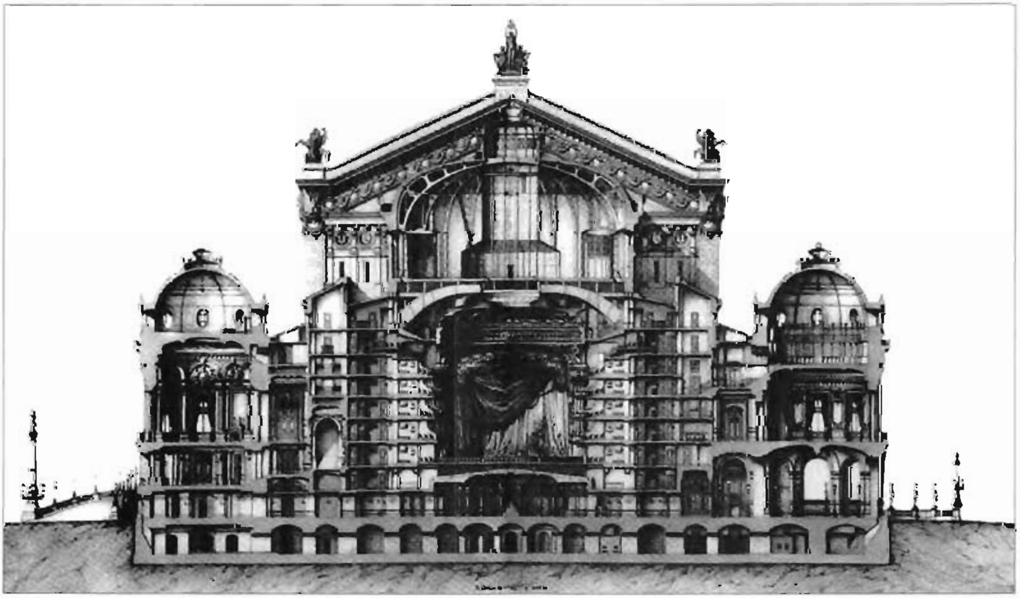
الفصل الثالث

شاجال
والسقف الجديد لدار أوبرا باريس

تُعتبر دار أوبرا باريس واحدةً من أعْرق دور الأوبرا في أوروبا والعالم بأسْره. وقد صَمَّمَها وأشْرف على تشْييدها المهندس الفرنسي «شارل جارنييه» (١٨٢٥-١٨٩٨م)، وكان أسْلوبه الذي اتَّبعه لتصميمها أسلوبًا باهرًا جذّابًا يحملُ بَصْمته الشخصيّة الفَذّة مُمْتزجةً بطرازٍ فنيٍّ لعصر بعيْنه، وإنْ كان في حقيقة الأمر قد تجاوزَ هذه الحقبة بعبقريته التي يشهدُ بها كل من دَلَفَ إلى قصر « جارنييه » الـمُتألّق وسَط مدينة باريس.

وكالعادة، فكما أشاد الكثيرون بهذه التُّحفة المعمارية الخلابة، كان هناك مَن هاجَموها وانتقصوا من قدْرِها. ومع هذا فقد بقيتْ دار أوبرا باريس تحظى على الدّوام بثناء الغالبية العُظمى من روّادها وعُشّاق الفنون، وظلّت في عيون الجماهير ذلك الـمَعْلَم المميَّز باذخ الأناقة الذي يفرض روعتَه كعملٍ فنيٍّ باهرٍ من طرازٍ فريدٍ لا ضَريبَ له.

اللوحة ٢٣٤. قِطاعٌ رأسي في دار أوبرا باريس وقد صَمَّمَها وأشْرف على تشْييدها المهندس الفرنسي «شارل جارنييه».





اللوحة ٣٢٥أ. منظر لأوبرا باريس من الخارج.



اللوحة ٣٢٥ب. منظر لأوبرا باريس من الداخل.

ورغم هذا، فقد رأت وزارة الثقافة الفرنسية في حقبة الستينيات من القرن الماضي استبدال رسوم سقفيْ دار الأوبرا (أعني السّقف الكبير والسقف الصغير) برسوم جديدة تختلف شكلاً وموضوعًا عن الرُّسوم القديمة السّالفة، وأسندتْ - في عهد وزيرها الأديب «أندريه مالْرو» - ذلك الأمر برمّته إلى الفنان «مارك شاجال» دون غيْره من فنّاني عصره على نحو ما أسلفتُ قبلُ.

وما من شك في أن «شاجال» كان مُدْرِكًا كلَّ الإدراك ضخامةَ العمل الـموكَل إليه، والالتزامات الفنّية الـمُلْقاة على عاتِقه، والمواصفات الدقيقة التي سيلتزم بها في عملٍ فنيٍّ جديدٍ بدار للأوبرا، مع مراعاة الدّيكور الـمُصاحِب المفروض عليه سَلَفًا من المهندس «جارنييه» إذ أصرَّ هذا الأخير على تذهيب الرءوس الأربعة عشر البارزة من حافَة السقف، والتي تُمثِّل أساطين فنون الموسيقى والغناء، لتخليد ذكرى عباقرة الفنون.. كل هذا حَرص «شاجال» على أخْذه في الحُسْبان إلى جانب السِّمات العامة للمبنى، فشَرَع خيالُهُ في الانطلاق لخَلْق حلٍّ لكل مُشكلة تجابهُهُ. وما إن أصبح التكليف برسم سقف الأوبرا أمرًا محسومًا، حتى تَبَلْورت أفكارُه - من خلال عالمه الفريد الخاص - في هدوء وسكينة، على الرغم من طَلَقات التّشكيك في إمكانياته وقُدراته التي لم تتوقف من قِبَل فريقٍ معارِض من الرأي العام، والتي ظلّت تتوالى حتى فَرَغَ « شاجال » تمامًا من تنفيذ المشروع على أكمل وجه.

ولقد أنْعَم «شاجال» النّظر في شتّى العُروض المسرحية والأوبرالية والراقصة والموسيقية التي تَطَلَّعَ إلى بثّ الروح فيها من خلال الفن التشكيلي، متجاهلاً عن قَصْد كافّة الحلول التقليدية الـمُتَواترة عند تنفيذ مشروعاته الزُّخرفية الكبرى، كما لم يُراعِ أصول «علم التشريح» في رسومه قطّ، ولم يُلْقِ بالاً في مشروع سقف أوبرا باريس الجديد إلى تجاربه السّالفة رغم شُهرتها؛ فلقد آثَرَ تشكيلَ موضوعٍ عصريٍّ مرتبطٍ بالحداثة وبزمانه



اللوحة ٣٢٦. جزء من الدائرة الصغيرة بسقف أوبرا باريس الجديد.

ورصيد أشكالِه ورموزِه الخاصّة دون الْتفاتٍ إلى أيّة محاولة لاستعادة الماضي أو الوَفاء لأساليب السَّلَف التي سادت فيها قبلُ.

ولا رَيْبَ أن مُطالعة مراحل هذا الإنجاز ستكون أشدَّ يُسْرًا بعد إلْمامِنا ومعرفتنا بأساليبه ومُصْطلحاته وألوانه وأشكاله، بالإضافة إلى المعاني الخاصة التي يُضْيفها عليها بلُغَته التشكيلية الـمُباشِرة الـمُفْعَمَة بالحيوية.

وبعد أن فَرَغَ من إعداد وسائله وابتكار حِيَلِهِ الخاصة لخدمة مُتَطَلَّبات الموقع، ولـمّا اطمأنَّ إلى اختيار الموضوعات التي سيتناولها، لم تَخْفَ عليه مراعاة الضرورات العملية بالمثل؛ فلقد كان على وَعْيٍ تامٍّ بالـمُشكِلات التي ستعترضُه عند الشُّروع في زخرفة فراغ القبة المنحني، الـمُترامي على ارتفاع كبير، إذ لا مَفَرَّ أمام التكوينات الباروكيّة الكبرى - وكذا قباب الكنائس وسُقوف القصور - من اللجوء إلى حيلة «خداع البصر»[1] ذلك أن القُدرة الفنّية على الإيهام ترفع الموضوع الـمُصَوَّر إلى مسافة أبعد من إدراك البصر في حركة تصاعُديَّة دائبة بلا نهاية، يَعْجِز معها الـمُشاهِد عن الإلمام بالموضوع المصوَّر أو التأثّر به.. لذلك حاول «شاجال» جهده لضمان الاتصال بين النّاظر الـمُتَمَعِّن وتكويناته هو المصوَّرة في العُلَى؛ فإذا بنا نَراه يمنح تكويناته أساسًا راسخًا متينًا بتحديد الأطُر الخارجية، كما عَمِل على صَفِّ شُخوصه وَفْقَ مستوياتٍ متباينةٍ بحيث تبدو وكأنها تنطلقُ إلى أعلى مُتَحَرِّرَةً من الجاذبيّة الأرضيّة عَبْرَ الفراغ، وتجعلُها دوْمًا في الوقت نفسه على مَدًى مُتّسِقٍ ومُتَساوٍ مع مستوى البصَر. وهكذا تؤدّي شُخوصُهُ ذات السِّمات الملائكيّة دَوْر الوُسَطاء كي تُهيِّئ الدّرجات التصاعديّة اللازمة لهذا المعراج الرُّوحي، حيث لجأ الفنّان إلى الرَّبْط بين المستويَيْن السماويّ والأرضيّ لإتاحة الانطلاق بلا جهد ما بين مستوًى وآخر.



اللوحة ٣٣٧. «دون كيشوت» جزء من الدائرة الصغيرة بسقف أوبرا باريس الجديد.

وهو في رسْمه لِلَوْحات سقف الأوبرا الذي أهْداه إلى فرنسا التي أكرمَتْ وِفادَته تَعْبيرًا عن امْتنانه في لفتة تدلُّ على سَخاء بلا نظير نَسْتَشِفُّ خَلَجاته الرُّوحانيَّة وقد اكتَسَتْ بلَحْم بَضّ. أمّا لَوْحاتهُ فهي ثِمارٌ ذاتُ مَذاقاتٍ مُتنوّعةٍ، أمْ تُراها باقةٌ من زُهورٍ يانِعَةٍ، بل هي إنْجاز أنيقٌ يتّسِمُ بالوضوح والصِّدقِ، لأنَّ شاجال كما وصَفَه الناقدُ الفنيُّ الشهيرُ «جاك لاسيني» (مدير متحف الفن الحديث بباريس ومؤلف كِتابَيْ «سقف أوبرا باريس» و«الباليه») لا يغُشُّنا، ولا يتَسَتَّر على فِكْرِه، بل بَذَلَ من كيانِهِ وذاتِهِ دون تحفُّظٍ وبِلا مُحاباة.

وكانت المشكلة التي اعترضت «شاجال» هي محاولة خَلْق مستوًى قريبٍ مماثِلٍ ولكن في تكوينٍ غيرِ مواجِهٍ ليبدو من بعيد وكأنه سماءٌ حقيقيةٌ غير مُصْطَنَعَة. ولكي يَتَسَنّى للفنان الحفاظ على قوة الإقناع تجاه تلك المسافة الشاسعة المترامية، كان لا مَناصَ أمامه من استخدام كُتَل ملوّنة عريضة واضحة تتصدّرها شخوصٌ بارزة وكأنها جزء من نحت جداري، بحيث يدرك الـمُشاهد الرُّوح العامة للعمل الفني ومَرْماه بوضوح، هذا فضلاً

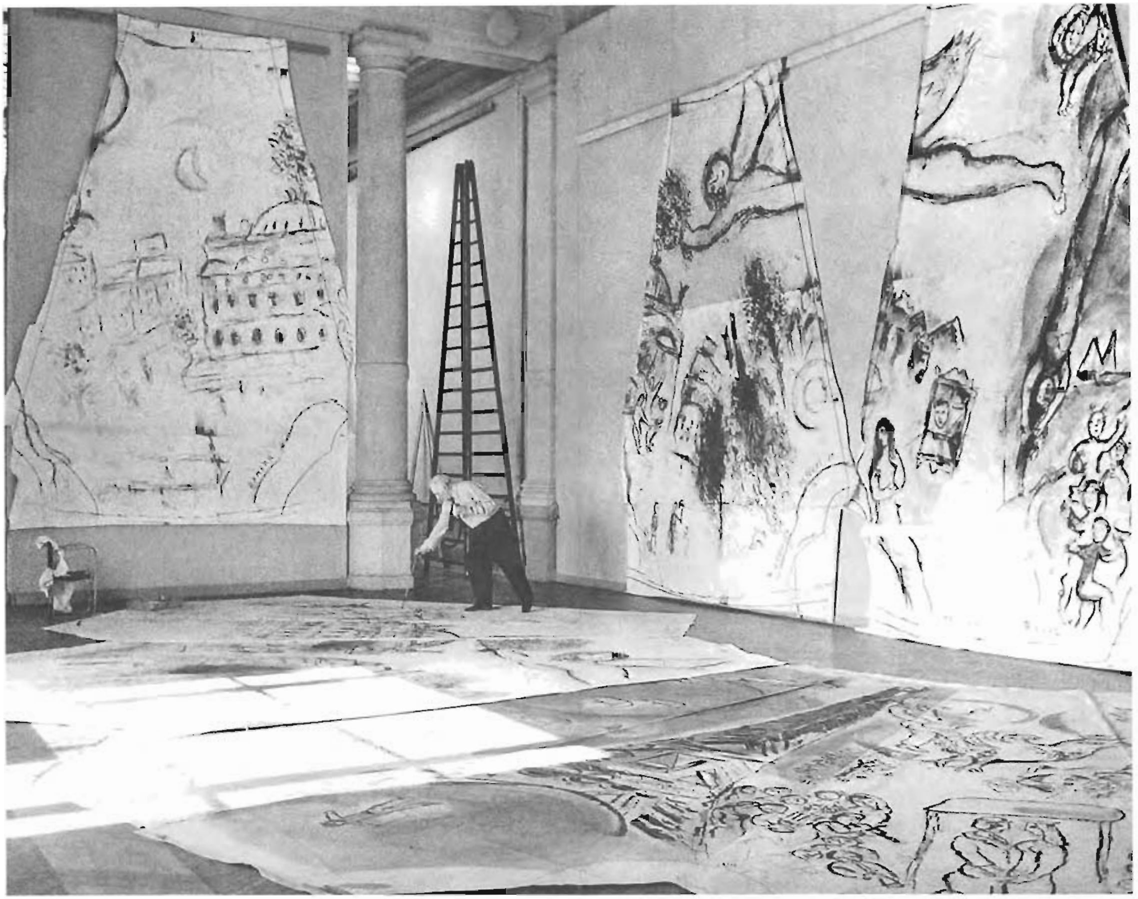
اللوحة ٣٣٨. افتتاحية كتاب سقف أوبرا باريس وسجل عليها بخط يده "أتمنى ان أكون من بين من قدموا إلى مسرح جارنييه مفخرة تبقى خالدة على مر الزمان. مارك شاجال".



J'ai souhaité être parmi
et avec ceux d'aujourd'hui
à offrir à Garnier un hommage
qui resterait chez lui

Marc Chagall





اللوحة ٣٢٩. مارك شاجال يرسم سقف أوبرا باريس في المرسم المخصص لمشروعه بمدينة ميدون.

عن استخدامه ألوانًا شفّافة وضّاءة كي تخلق انطباعًا لدى الرائي بمشهد لسماء مفتوحة تضمّ أشخاصًا وكائناتٍ متقابلين في أحجام ومستويات متباينة. وقد نأى «شاجال» عن استخدام الألوان الصّمّاء أو طبقات المعجون الـمُتراكمة الغليظة في تلوين زخارفه.. ومن هنا كان تركيزه الدقيق على رسومه وخطوطه الـمُحَوَّطَة.. وفي الوقت نفسه، فقد بَثَّ تألُّقات غير عادية على ألوانه للتأثير على الـمُشاهِد وتنْبيه أحاسيسه. وأيًا كانت مقاييس إنجازه، فإنه لم يُهْمِلْ مطلقًا أية تفاصيل دقيقة، حتى وإنْ كانت بسيطة. وكان إذا استعان مضطرّا بمَن يعاونه في إعداد مساحاته المصوَّرة الـمُنبسطة، لا يلبث أن يعود إليها من جديد ليُباشر تنفيذها بنفسه من البَدْء إلى المنتهى؛ إذ إنه هو وحده القادر على إبداع هذه المسطَّحات المتماوجة، وتلك الزاخرة بالتدرّجات اللونية الصاخبة والذّبْذَبات التي تتلاقى عندها المشاعر وتتركّز الأحاسيس.



اللوحة ٣٣٠. إحدى العجالات التخطيطية التي توضح الإدراك المتميز لما يمثله اللون بالنسبة للفنان لسقف أوبرا باريس.

اللوحة ٣٣١. إحدى العجالات التخطيطية لسقف أوبرا باريس.



وبهذه الطريقة، وُفِّق «شاجال» في نقل ما يختلج به قلبُهُ من انطباعات فنّية جيّاشة إلينا؛ إذْ لم يكن يَحْيا في بُرجٍ عاجي شأنَ سواه من بعض الفنّانين، وإنما طَفِق يُحاول الاقتراب من جمهوره للتأثير عليه، وظل تعبيره عن رؤاه الخاصّة التي تتجاوز الواقع الـمُعاش تعبيرًا دقيقًا في سائر تفاصيله.. وهو وإنْ كان يعيش الحياة إنسانًا كغيره من البشَر، إلا أنه تَخَطَّاها بتَصَوُّراتِه الخصيبة إلى ما بعد الحياة، فإذا مخلوقاته الـمُهَجَّنَة تُشارك فاعلةً في نَظْمِ حِكَمٍ جديدة وأقاصيصَ رمزيّةٍ أبطالُها مجبولون من لحم ودم.

وآخر ما يُقال في أسلوب «شاجال» لتصميم سقف دار أوبرا باريس، إنه لجأ في تكويناته إلى ابتداع رابطة مُضْمَرَة تُتيح لكائناته - على أي نحوٍ كانت - أن يتواصل بعضُها مع بعض مُتبادلين الجوار والأحاسيس، حتى تلك العناصر الـمُتنافِرة والـمُتضادّة والـمُتَجابهة التي لا تلبث أن تتوازن بفِعْل ريشته.. كما تحتدمُ إيقاعاتُه وتتطوّر حتى يَرْقى بها إلى التعبير الأمثل عمّا يدوُر في مُخَيِّلَتِه من أفكارٍ وصوَر.

ولما كان الإحساس بمناخ المسرح لا يتصاعدُ إلا بعد أن تُضاء الصّالة وتحتشد بروّادِها قُبَيْل العَرض، لذا فقد طرأ على فكر «شاجال» لا جمهور الممثّلين والراقصين والعازفين فحَسْب، بل وجموع النَّظّارة الذين يتردّدون ليلةً إثْرَ أخرى لمشاهدة العروض الفنّية.. فأبى إلا أن يستجيب لهذا الخاطِر الـمُلِحّ بعد أن طاف بذهنِه توفير عنصر التوازُن الذي ينبغي تحقيقُه بين شخوص السّقف الـمُصوَّرة وبين جمهور المشاهدين الذين يبْدون في حُلَلِهم وبِزّاتهم الفاخرة الأنيقة كأنما هم بُقَع مُلوَّنة سوداء وبيضاء، وكذا بين عناصر الزخارف المعمارية بألوانها التي تتراوح بين الـخُبوّ والسُّطوع تبعًا لإضاءة الـمَسْرح وخشبته.

ولم يكتف شاجال بما قدّم من جهود جبّارة في سبيل خَلْق السّقف الجديد، فإذا هو يجْعلُ مِن الحُضور الأنيق لِلْمشاهدين لوْحَةً باهرة تُفْصِحُ عن أدقّ تفاصيل أزْياء الرّجال من تَضادٍّ بيْن اللّون الأسْوَد واللّون الأبيض لِثياب السهرة، مع لون المقاعد المخملية الأحمر، كما صدحت الألوان بلحن صريح توشيه أزياء السَّيِّدات الأنيقة الفاخرة المزركشة وحُليِّهم المصطفاة المختارة بذَوقٍ رَفيع والوجوه النَّضِرة والبهجة التى تَعُمُّ النظارة جميعًا.

لقد أراد «شاجال» من خلال تصميمه لسقف أوبرا باريس الجديد أن يقدّمَ ما يتناسب مع سائر العُروض والاحتفالات التي فُرِضَتْ عليه، وكان طبيعيًا ألا يَسود بينها تطابُق تام؛ فللقطاعات الملوَّنة قيمتها النّابعة من صميم ذاتها، أي من اتّساع مُسَطَّحاتها وانفساح العلاقات التي تنشأ فيما بينها.. ثم إن الألوان تتجاوز بصفةٍ عامةٍ حدود الرسم، ومن ثَم فلا يَسَعُنا عند التطلّع والتّمَعُّن في رسوم السقف سوى الإعجاب بالسَّلاسَة التي انْطلق بها «شاجال» في الفراغ خلال العوالم والأزمان المختلفة مُستخدمًا الأحلام والخيال والذكريات في آنٍ واحد.. وبذا بلغ الفنانُ ذِرْوة السّيطرة التامّة على فنّه وأدواته وحيَله الفنّية، وكذلك بتلك الأنْوار والأضواء اللونية، فغَشّى جمهورَه بفرحةٍ غامرة نبعَت بصدق من إبداعاته الثريّة الملهِمة.

مفهومُ شَاجَال لطبيعة السّقْف الجديد لأوپرا باريس

كان شاجال يتطلّع دوْمًا إلى عَرْضٍ شاملٍ لا يكونُ فيه انْفِصالٌ بين الإطار الخارجي ومَسيرة الأحْداث، أو بيْن الدّيكور الثّابت والأزْياء الـمُتحرِّكَة، أو بين عَناصِرِ الفنون التشكيليَّة والأنْغام الصَّدّاحَة. ومن هُنا لم تكُن «أزْياء الرّاقصين والرّاقصات» بالنِّسْبة إليْه مُجَرَد ثياب فَحَسْب، بل هي تَفْسيرٌ جَمالي يُضافُ إلى الشَّخصيَّة الرّاقِصَة جَسَديًّا وروحيًّا ومُشارَكَةٌ في حياتِنا الاجْتماعية، حيث يكْسو اللّونُ جَسَد الرّاقص والرّاقِصَة حتى يغْدو كُلٌّ منهما مُزَوَّدًا بالخُطوط والألْوان الـمُعْلِنَة عن شَخْصِيَّتِهِ وقَدْرِه وخِصالِهِ وطِباعِه ونقائِصِه، بل قد تَذْهَبُ هذه الأزْياء إلى أبْعَدِ الحُدود تعبيرًا عن شَخْصيَّةٍ نورانيَّة بِفَضْل الدِّيكور والـمُشاركة في تَعْزيزِ خُطَّة الإضاءة، ثم يأتي دَوْرُ الأزْياء لِتَبْدو وكأنَّها أوْراقُ أشجار الغابة اليانِعَة، ألْوانٌ مُحَلِّقَةٌ مُتَحرِّرَةٌ من كلِّ قيْد وَسْط دوّاماتٍ مُتَواشِجَة مع تَتابُع دَقيقٍ مُتَوازنٍ لِحَرَكات الرّقص في رِفْقَةَ النَّغم الـمُنْساب، فإذا الـموسيقى تُعَبّر عن نَفْسِها من خلال نفسها.



اللوحة ٢٣٣. إحدى العجالات التخطيطية لسقف أوبرا باريس.

وفي هذا الصَّدَد يقول شاجال: «لقد اسْتَقَرَّ رَأْيي على أن أتفاعَلَ مع عَرْضَيْ «باليه أليكو» و«باليه طائر النار» دونَ وسيط، لأنّي لم أكُنْ أسْعَى إلى تقديم أيّ شيء وَحَسْب، بل كُنْتُ أتَطَلَّعُ إلى أن يؤدِّي اللّونُ هو الآخر وَظيفَته تِلْقائيًّا، كما أرْفُضُ الاسْتغراق في تَكْرار رَسْمِه قاصِدًا أن يبدو أقربَ في إيحائِه إلى الطَّبيعة، فليس ثمَّة تَكافُؤ بيْن العالَمَ الذي نَحْيا فيه والعالَمَ الذي نتطَلّعُ إلى التَّعبير عَنْه بِغَيْرِ هذه الوَسيلة، بل قد أرفُضُ أحْيانًا تَكْرار رَسْمه حتى لا يَبْدو مُحاكيًا لِلطبيعة؛ ومن هُنا باتَ من الضَّروري أن يَكون «لِلّوْنِ» دَوْرٌ رئيسيّ بلا حُدود.

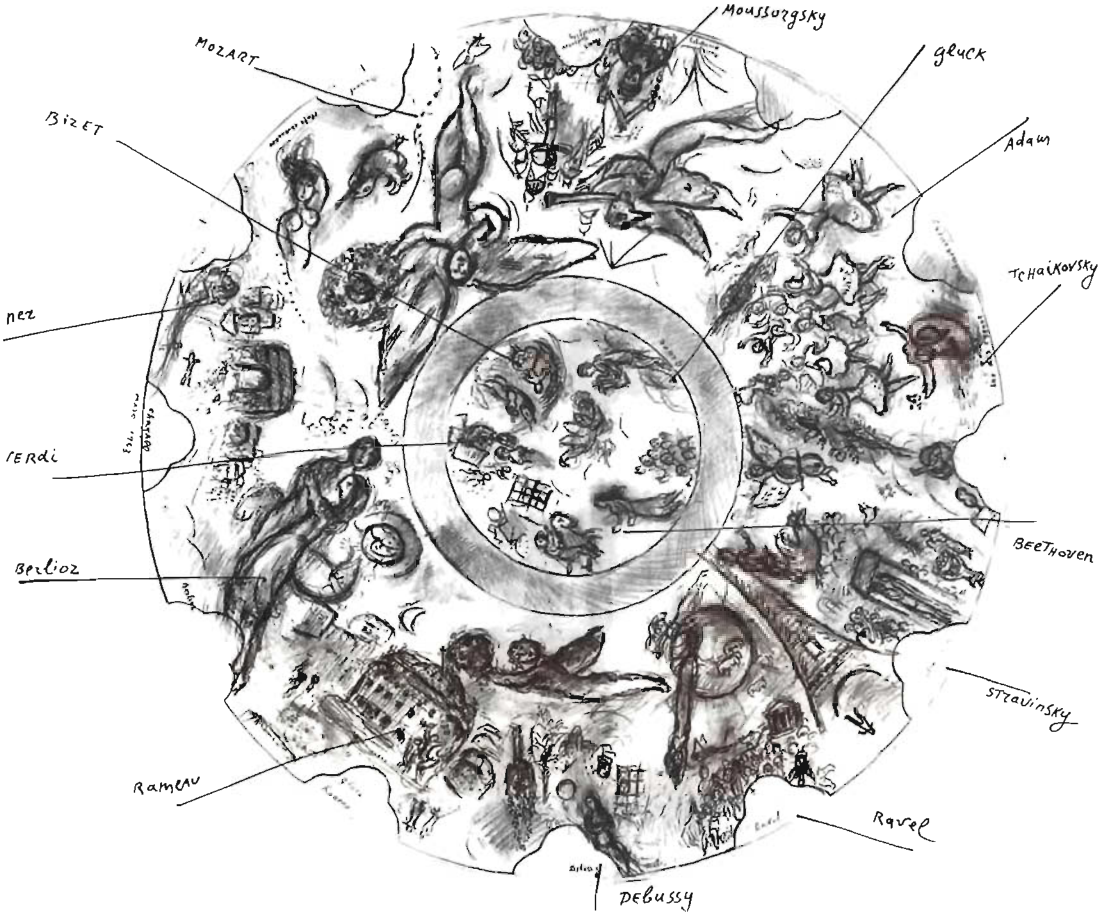
تلك هي المبادِئُ الأساسيَّةُ التي أرْساها شاجال كيْ لا تبدو رُسومُه مُحاكيةً لِلطَّبيعة عند الـمُشاركة في أيّ عَملٍ فَنيّ. ولا غَرابَة في ذلك، فعالَمُ شاجال لا يَحْكُمه غيْر «الخَيال» وَحْدَه، ويأبَى الخُضوع إلى أيَّة قُيودٍ تَتعارَضُ مع المنطق.

التصميم الشامل لسقف دار أوپرا پاريس

آثر «شاجال» اختيار المؤلَّفات الموسيقيّة الأثيرة لديْه من بين رصيد الأوپرات والباليهات العالمية ليجعل من قصصها موضوعاتٍ لتصاوير سقف أوپرا پاريس دون التزام بتسلسلها التاريخي، فجَمَع بين ما هو حيٌّ منها وبين ما صار من أسلافها القديمة التي وُسِّدَتْ في مَثْوى آلهة الموسيقى، ملتزمًا برَوْعَة القيَم الفنّية فحَسب كمعيار له، فأسلم القياد لِحِسِّه الرَّهيف يروي تجلّياته بفرشاته، وخَصَّص لكل مساحة من مساحات لوحاته الدائرية لونًا مميزًا بعيْنه، ثم رَمَزَ فوق كل خلفيّة من تلك الخلفيّات إلى مؤلِّفَيْن موسيقيَّيْن اثنيْن، فإذا هو يخصّ خلفية **اللوحة الأولى** ● باللون الأزرق، ويرمز برسومه إلى أوپرا «بوريس جودونوڤ» ومؤلِّفها «موسُورْسكي» ويخصّ خلفية **اللوحة الثانية** ● باللون الأخضر رامزًا إلى أوپرا «تريستان وإيزولْدَه» لـ «ريتشارد ڤاجنر» ثم إلى الموسيقار «برْليوز» ويخصّ خلفيّة **اللوحة الثالثة** ○ باللون الأبيض مشيرًا إلى «رامو» و «ديبوسي» ويخصّ خلفيّة **اللوحة الرابعة** ● باللون الأحمر رامزًا إلى «راڤِل» و«ستراڤنسكي» ويخصّ خلفية **اللوحة الخامسة** ○ باللون الأصفر رامزًا إلى باليه «بحيْرة البجع» لـ«تشايكوڤسكي» وكذلك إلى باليه «چيزيل» لـ «أدولف آدام».

ولا يقلّ هذا التقسيم والتوزيع والانتقال من مساحة إلى أخرى أهميةً عن التواؤم والتواشُج بين عناصر اللوْحة من حيث الألوان والخطوط والمساحات والظّلال على صورة يطمئن إليها البصر، فإذا هناك اجتماعٌ متناسقٌ للعناصر المختلفة، وائتلافٌ يشكّل تركيبًا موحَّدًا، فضلاً عن مساحاتٍ ذات قيمة مؤثّرة حين تتجمع وحدة التكوين وتتوازن على أيدي عناصر ثلاثة، فهناك برج «إيفل» الذي يقوم بدور العمود الفِقَري للوحة السقف كلّها، تجيب عليه ثنائيات العشّاق لـ «برليوز» ومَلَكا «موسُورْسكي» و«موزار» حيث يتجلّى الديك المختال الذي ابتكره «شاجال» ضمن مناظر أوپرا «**الناي السحري**» التي أعدَّها لدار أوپرا المتروپوليتان بنيويورك (انظر اللوحة الجامعة لسقف الأوپرا)، والتي تتوسطها لوحةٌ دائريةٌ صغيرةٌ مشبّعةٌ بروحٍ مختلفة تمامًا لاعتقاده أنه سيكون من العسير رؤيتها إلا من زوايا معيّنة؛ ولهذا السبب رَسَمَها بعناية خاصة وبأسلوب يؤكّد غموضها. وتتشكّل هذه اللوحة من أربعة مشاهد، أحدها مشهد من أوپرا «أورْفيوس» للفنان «جلوك» ثم مشهد من أوپرا «فيديليو» لـ «بيتهوڤن» والثالثة مشهد من إحدى أوپرات «ڤردي» والرابعة مشهد من إحدى أوپرات «بيزيه» وأغلب الظن أنها ترمز لأوپراه الشهيرة «كارمن».

وعندما شَرَع «مارك شاجال» في إعداد اللوحة الجديدة لسقف دار أوپرا پاريس، استلهم المؤلَّفات الموسيقيّة في تراث الأوپرات والباليهات الفرنسية والعالمية دون التفات إلى أيِّ موضوع آخر، وسَخَّرَ ولعه الحميم بكل ما ينتمي إلى القيم الفنّية الموسيقيّة لتشكيل لوحة السقف التي تضم مساحاتٍ خمسًا متجاوراتٍ، وإذا هو يستهلّ تكوينه الفنّي



اللوحات ٣٣٣ - ٣٣٧. العجالات التخطيطية النهائية لسقف أوبرا باريس.



اللوحة ٣٣٦.



اللوحة ٣٣٥.



اللوحة ٣٣٤.





بتخصيص لون أرضية مُغايِر لكل قطاع من المساحات الخمس - كما أسلفت - فخَصَّ خلفيّة **اللوحة الأولى** ● باللون الأزرق تخليدًا لذكرى «موسُورْسكي» و«موزار». ويسترعي انتباهنا أن لوحة هذا القطاع قد انطوت على عنصرٍ دراميٍّ رامزٍ يعبّر عنه مشهد الرعايا الرُّوس الـمُحْتَضَرين المتراكمين في أدنى اللوحة وهم يَرْنون بحسرة إلى مساكنهم التي خَلَّفوها وراءهم. ورسم «شاجال» القيصر «بوريس جودونوف» جالسًا على عرشه وقد قبضت يُمْناه على سكين يوشك أن يَجُزَّ بها عنق فتاة دون شفقة، وتظهر من ورائه الكنائس الروسيّة وأطلال البيوت المتداعية، على حين اتخذت بعض المباني والنباتات أشكالاً آدميّة ، مما أضْفى على اللوحة طابعًا مأساويًا يرمز إلى ما لحق بجماهير الشعب الروسي من عَسَفٍ وقهرٍ تحت وطأة بطش القيصر.

وثمة مَلَكان ضخمان يُرَقِّنان اللوحة إلى اليسار وإلى اليمين بتحليقهما فوق أسقف المباني، أحدهما مَلَك «بوريس جودونوف» الـمُتَشَيْطِن بوجهه البشع المزدوج وجَناحيْه الحمراويْن حمرة الدم، تواجهه جِنيَّة «موزار» البَضَّة الجسد الباسمة الثَّغْر وقد نشرت ذراعيْها في وَضْعٍ فاتنٍ وضمت ساقيْها في وضعٍ راقصٍ آسِرٍ مسايرةً أرقَّ الأنغام وأعذبها، وقد زيّنَها «شاجال» بكل ما يُنْبي عن الجمال والرِّقَّة والوداعة، وبكل ما يمكن أن تعبّر عنه «مجموعة ألوانه» الخاصة من عذوبة. ويبدو إلى يمين اللوحة ديك «النّاي السّحري» الظّافر المختال، الذي كان «شاجال» يحلم بتصويره منذ أمد بعيد، حتى سنحت له الفرصة عندما أُنيطَ به إعداد مناظر أوپرا «النّاي السّحري» لـ «موزار» فإذا هو يُقْحِم هذا الديك النافخ في مزماره للتّخفيف من مرارة الطائر الحزين، ذي الجناحيْن الأحمر والأزرق، المنطلق من وسَط جمهور الفلاحين المتمرّدين قُبَيْل استشهادهم، والذي يحلّق تحت قَدَمَيْ جِنيَّة «موزار» ولم يَغِبْ عن «شاجال» أن يضيف بعض التفاصيل التي يعشقها، مثل حُزمة سَعَف النّخيل الزرقاء في أدنى يسار اللوحة، وذلك النَّجْم الأزرق البارد ذي السِّمات الـمُتَصالِبَة المتقاطعة التي تجيب على السهام البرونزيّة الـمُذَهَّبة الصادرة عن مركز ديكور السقف الأصلي القديم.

ولا نلبث بعد أن نُخَلِّف ذلك اللون الأزرق الـمُغَشّى بالذكريات الروسيّة للفنان «شاجال» أن يتسلل إلينا اللون الأخضر الخفيف - **اللوحة الثانية** ● - ليقتحم علينا دنيا عشاق «برليوز» و «ڤاجنر» وقد خَصَّ «شاجال» هذه اللوحة الثانية بخلفيّة خضراءَ إعرابًا عن ولعه بالموسيقى الفرنسيّة منذ القرن الثامن عشر إلى اليوم، متناولاً مسيرتي الموسيقيَّيْن الكبيريْن «هكتور برليوز» و«ريتشارد ڤاجنر». وتتجلّى وَحْدة التنسيق ورَوْعة التشكيل في نقاط ثلاث، حيث تنتصب مسلّة الأقصر التي أهداها «محمد علي باشا الكبير» إلى ملك فرنسا ونُصِبتْ بميدان الكونكورْد بپاريس، ومن ورائها يبدو قصر الجمعية الوطنية الفرنسية (الپرلمان) المطل على نهر السِّين ومبنى وزارة البحرية الفرنسية، ويتصدر اللوحة قَوْس النصر المتوهّج باللون الأحمر

وبينما يبدو العاشقان الڤاجْنِريّان - «تريستان» و «إيزولْدَه» - وهما يتناجيان في أدنى الركن الأدْنى الأيسر من اللوحة، نرى العاشقيْن «روميو» و«چولْييت» على امتداد القسم الأيمن من اللوحة وهما يحتضنان بعضهما وقد امْتَطَيا جوادًا مضى منطلقًا بهما في أجْواز الفضاء دون أن يَلْوي على شيء، وقد دَثَّرَهما «شاجال» بلون أحمر باهت جذّاب يَشوبُه البياض في مشهدٍ يُعَدّ أجمل مشاهد هذه اللوحة، تواجهه في الجانب الأيسر من اللوحة سحابةٌ تحمل نفس اللون. وثَمَّةَ حَلَقةٌ دائريّة أعْلَى يمين اللَّوحة تُمَثِّل العاشِقيْن تريْستان وإيزولْدَه يَطّلان على العاشِقيْن رومْيو وچولْييت الـمُتَعانِقَيْن.

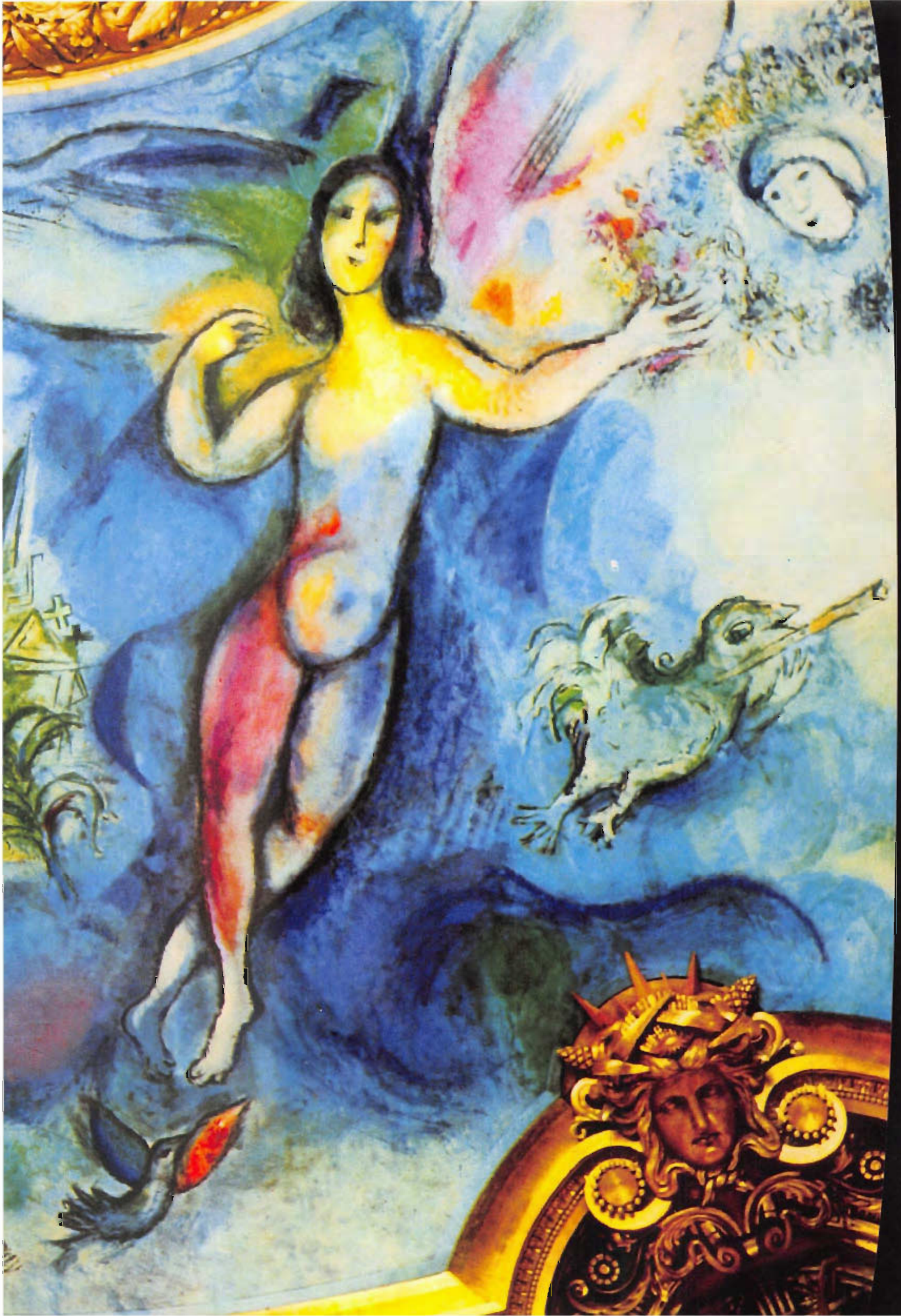
وخَصَّ «شاجال» اللوحة الثالثة ○ ذا الخلفيّة البيضاء الـمُخْضَرَّة للإعراب عن ولعه بالموسيقى الفرنسيّة منذ القرن الثامن عشر إلى اليوم، بادئًا بحقبة الموسيقار «چان فيليپ رامو» ومختتمًا بعهد الموسيقار «كلود ديبوسي». ونشهد في مركز اللوحة «قصر جارْنييه» (أوپرا پاريس) مصطبغًا باللون الأحمر في إشارةٍ رامزةٍ إلى وَحْدة نَهْج الموسيقى الفرنسية، كما يتصدر دارَ الأوپرا تِمثالُ «الرّاقص» للمثال «كارْپو» المنتصب على مدخل «قصر جارنييه» كي يكون أولَ ما يُطالِع الوافدين إلى دار الأوپرا، والرامز كذلك إلى وَحْدة نَهْج الموسيقى الفرنسيّة. وتحفّ بالمبنى المعماري الأنيق سلسلةٌ من الأشجار الخضراء والمباني الزرقاء الرامزة إلى نهج موسيقي «كلود ديبوسي» في أوپرا «پلياس وميليزاند» على حين يتلألأ الهلال فوق دار الأوپرا والأبنية الپاريسية المجاورة، ويحلق في سماء پاريس مَلَكٌ أصفر اللون يقدّم التحيّة إلى دار أوپرا پاريس بإهداء باقة من الورود والأزهار إلى «قصر جارنييه» وكل العاملين تحت قبّته من الراقصين والمطربين والعازفين.

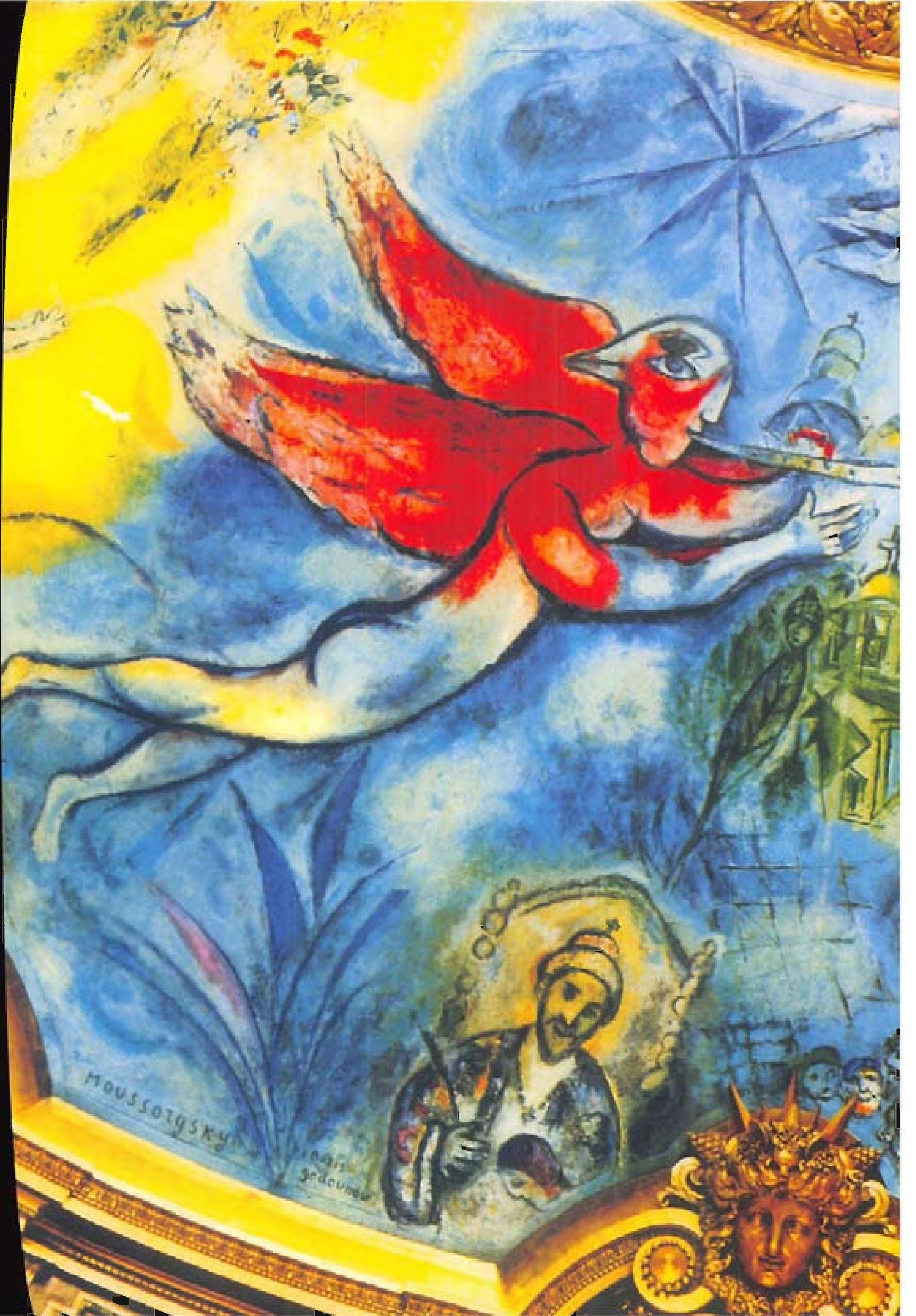
ولا غرابة في أن يُشيدَ «شاجال» بموسيقى «چان فيليپ رامو» الذي أطلق عليه معاصروه اسم «موسيقيّ الزخارف» بعد أن لمع نجمه في عام ١٧٣٤ لبراعته في استخدام الزخارف والحِلْيات الموسيقية، ولا غَرْوَ.. فهو مبتكر النمط الجديد للأوپرا الذي شَدَّ إليه جمهور النَّظّارة في پاريس خلال العقود الأولى من القرن الثامن عشر، والتي تشكّلت أساسًا من عرضٍ مسرحيٍّ حافلٍ ومشاهدَ مرحةٍ راقصة، وعُدَّتْ أحجام مناظره الضّخمة ومشاهده الخياليّة نموذجًا لهذا النمط من «الأوپرا - باليه» لعل أروعها وأشدَّها سحرًا وجاذبيةً هي الأوپرا المعروفة باسم "Les Indes gallant"[٢]

وقد انتظمَتْ هذه الأوپرا تسعَ متتالياتٍ راقصة. وكما استعان «رامو» بمجموعة من آلات الأوركسترا تتيح توظيفًا عبقريًا باهرًا فوق خشبة المسرح، استعان بالمثل بنَفَر من الـمُغَنّين الإيطاليّين، ولجأ إلى الدّيكورات الرائعة بالغة الضخامة، فقد كانت عروضُهُ الحافلة تقوم على الإبهار من خلال أحجام المناظر الهائلة. وإذ كانت فرنسا وإيطاليا وإسپانيا وپولندا حينَ ذاكَ مشغولةً بالحروب هنا وهناك، ارْتَأى الغلام «هيبي» ساقي الإله «زيوس» - وَفْقًا لنص السيناريو المعد للأوپرا - الانتقال بساحة العشق والهوى إلى أقْوامٍ يَسودُها السلام والأمان، وكانت أولى محطّات المغامرات الغراميّة هي

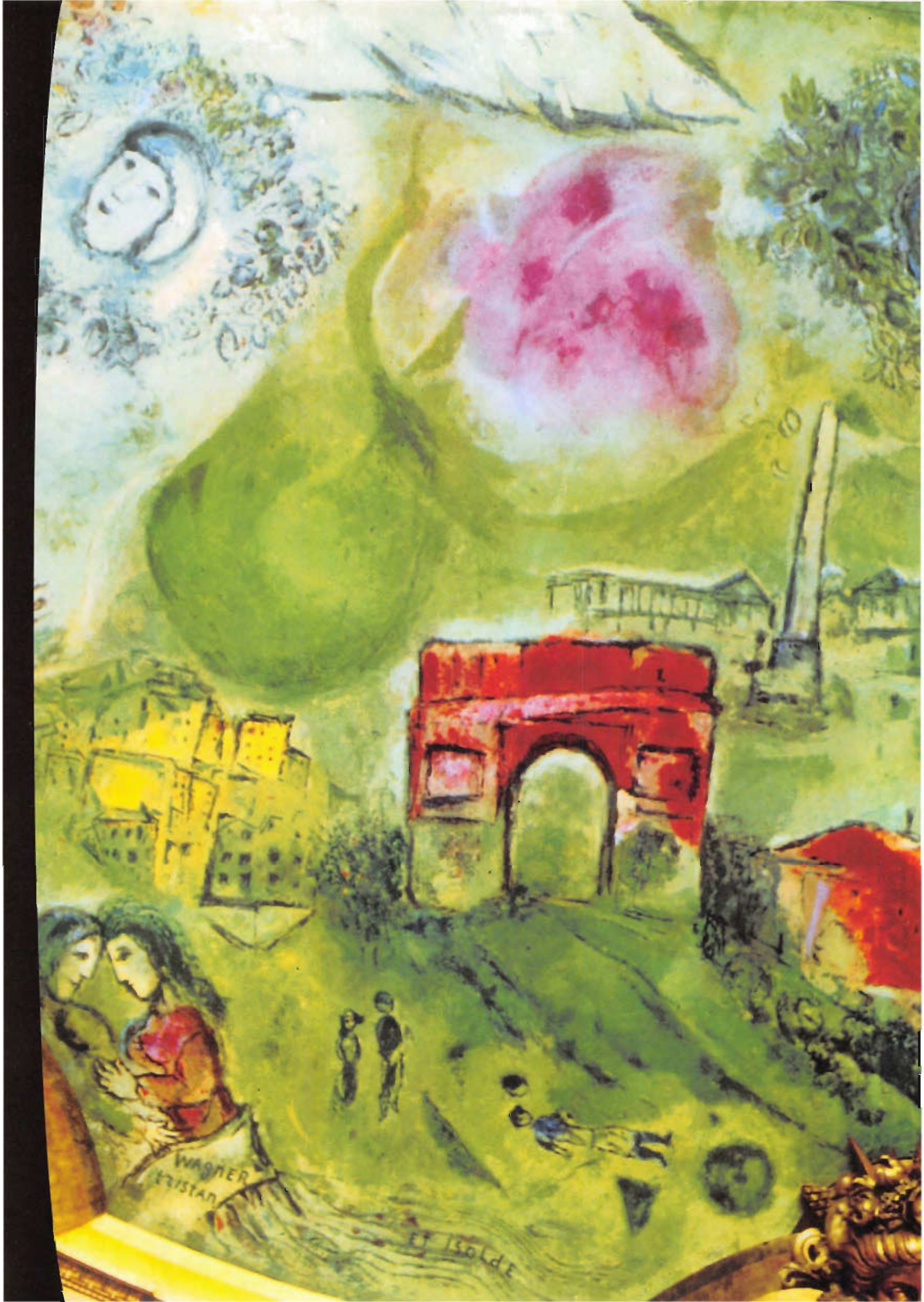
اللوحة ٢٣٨. شكل ١. صفحة رقم ٢٤٠، ٢٤١
سقْفُ شاجال ذو الأرضيّة الزّرقاء الصّفراء. وثمّة ملاكان ضخمان يشْغلان اللّوْحة يَمينًا ويسارًا، أحدهُما ملاكُ القيْصر بوريس جودونوف الجبّار بوجْهه البشع وجناحيْه الأحْمريْن حُمْرَة الدّماء. تواجهُه جِنّيّة الفنّان موزار الرّيّانة الجسد الباسمة الثّغر في وَداعة، وقد نشرتْ ذراعيْها في وِضْعةٍ فاتنة، وضمّتْ ساقيْها في وِضْعة راقصة بارعة مُسايرةً أرقّ الأنغام وأعْذَبها. ويَبْدو إلى يمين اللّوْحة ديكُ أوپرا النّاي السّحري الذي ابتكره شاجال خصّيصًا لأوپرا موزار «الناي السّحْري». واللّوْحة مُهْداة إلى كلٍّ من الـموسيقار موسُورْسكي صاحب أوپرا «بوريس جودونوف» الشّهيرة وموزار صاحب أوپرا «الناي السّحري».

اللوحة ٢٣٩. شكل ٢. صفحة رقم ٢٤٢، ٢٤٣
سقْفُ شاجال ذو الأرضيّة الأرْضيّة الخضْراء التي تناول فيها مِشْوار الـموسيقار الفرنْسي هِكْتور بِرْليوز والـموسيقار الألـماني ريتْشارْد ڤاجنر




MOUSSORGSKY


BERLIOZ


Wagner
tristan
ET ISOLDE



تركيا، حيث وقع «عثمان باشا» في حب «إميلي» إحدى الأسيرات المسيحيّات المختطَفات، والتي كانت مخطوبةً للضابط البحري «ڤالير» ويشاء الحظ أن تدفع العواصفُ سفينةَ «ڤالير» نحو ساحل تركيا ليقع هو بالـمِثْل في الأسر، ويُقاد إلى قصر «عثمان باشا» حيث يلتقي «إميلي» وما يلبث الباشا أن يتعرّف على «ڤالير» الذي كان له عليه فضلٌ سابقٌ في الماضي، فإذا هو يبارك هذا اللقاء، ويهيّئ لهما الزواج بعد أن يقدّم إليْهما بضعة زوارق هدية.

وتقع المغامرة التالية في پيرو، حيث يغزو الضابط الإسپاني «دون كارلوس» قلب «پاني» إحدى أميرات قبائل «الإنكا» من هنود أمريكا الجنوبية، غير أن الكاهن الهندي الأكبر «أوسْكار» يستنكر هذه العلاقة ويعمل جاهدًا على فَصْمِها، فيتسبّب في ثورة بركان «كي» عليهما. ويوَفَّق «دون كارلوس» إلى إنقاذ «پاني» أما الكاهن فيَقْضي نَحْبَهُ مُتَلَظِّيًا بحِمَم البركان.

وتقع المحطَّة الثالثة لهذه المغامرات الغرامية في بلاد فارس، إذ يلتقي «عليٌّ» الحسناءَ «ناكماسَ» في إحدى الحدائق ويشاركان معًا في الاحتفال بعيد الربيع، حيث تَفوح كل مَحْظيَّة من المحظيات الشرقيات بأريجِ زهرةٍ بعيْنها.

وفي أمريكا الجنوبية يتوافد المحاربون من هنود الإنكا الـحُمْر بقيادة «أدارْيو» لتقديم فروض الطاعة للضباط الفرنسيين والإسپان، وإذا الضابط «رامون» الفرنسي و «دون ألفا» الإسپاني يقعان في هَوى «زيما» إحدى أميرات الهنود الحمر، إلا أنها تُؤْثِر «دون ألفا» على غريمه، فيشارك الضابطان في حفل الزفاف.

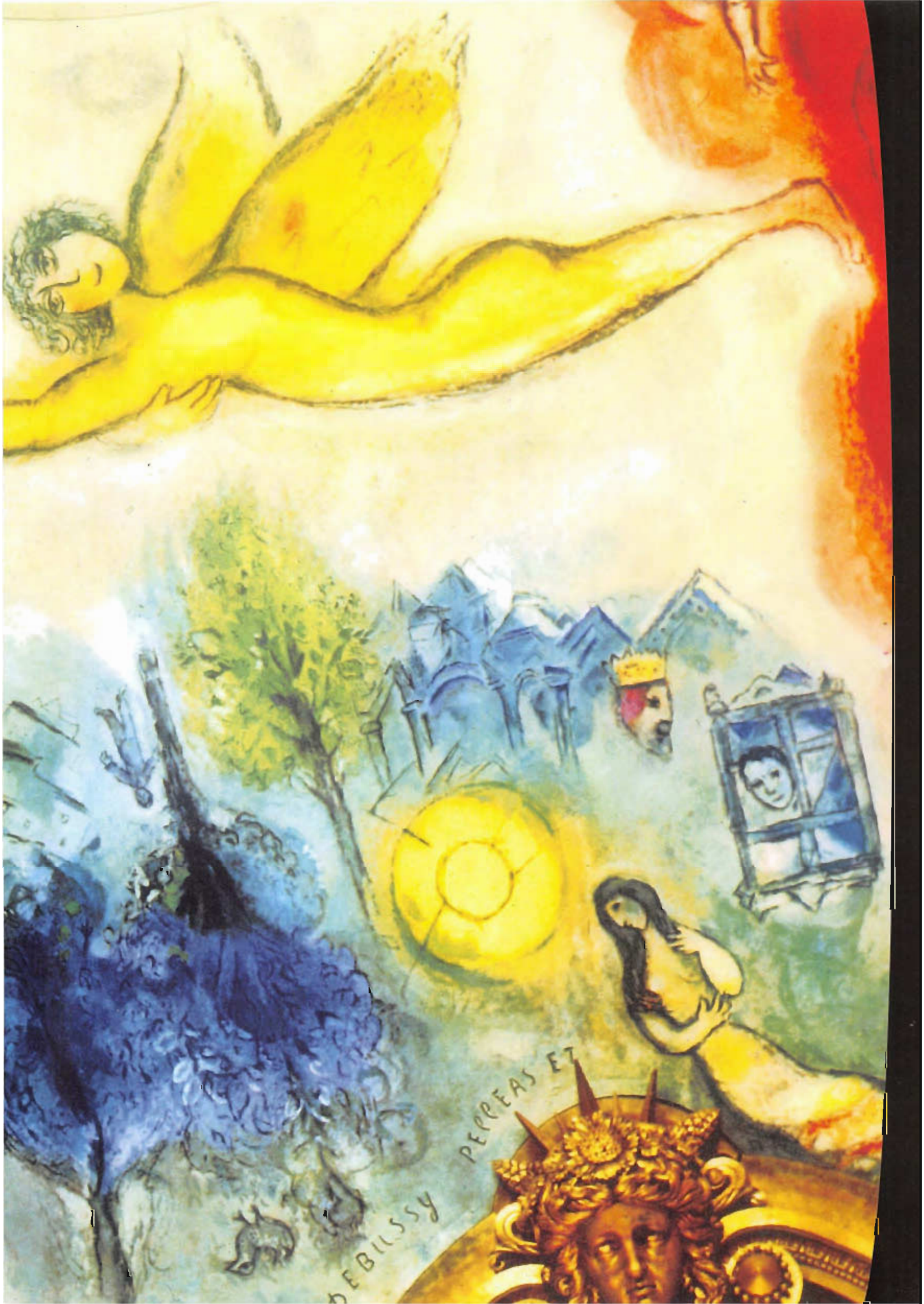
وما من شك في أن هذه المواقف الغرامية قد أتاحت لـ «رامو» تقديم أشكال متنوّعة من الفنون تنطوي على استخدام الألوان الزاهية، غير أن «رامو» لم يَنْسَ قَطُّ وهو يشير إلى الصِّبْغَة المحلية في كل محطة أنه فرنسيٌّ قُحٌّ.

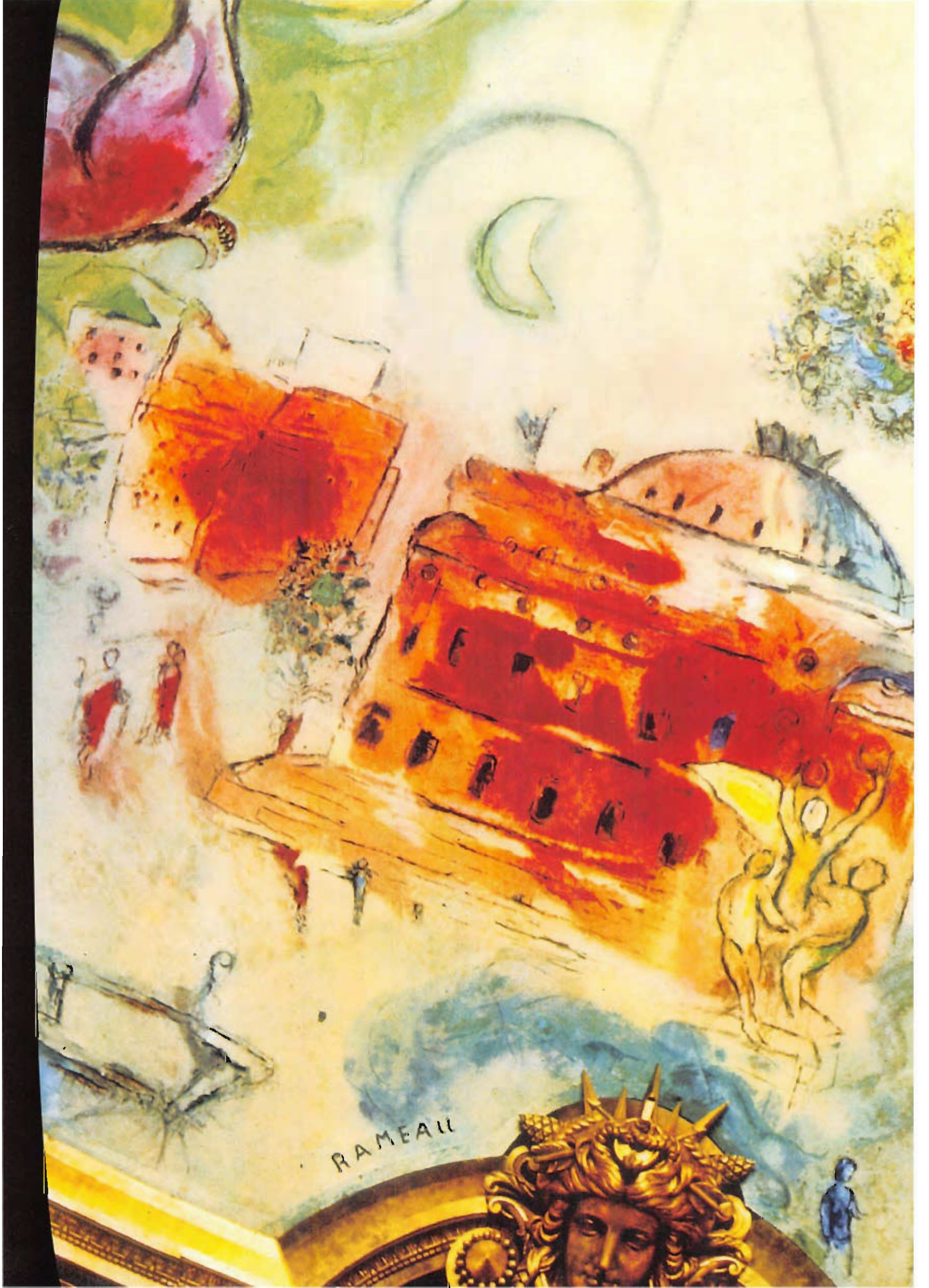
أما أسلوب «ديبوسي» في الإيحاء والإيجاز والابتعاد عن التعبير الصريح، فقد أضْفى جَوّا من الغموض على أوپراه الوحيدة «پلياس وميليزاند» في حين لا يتناسب الغموض مع المسرحية العاديّة أو الغنائيّة؛ فقد عاش المسرح منذ الإغريق إلى اليوم بمثابة نافذة كبيرة نطل منها على ما يدور في الحياة. وقد اتّبع «ديبوسي» في أوپراه نَهْج الموسيقيِّ «مُنْتِفِرْدي» الأوپرالي حين جعل الموسيقى مصاحبةً للكلمات، تَدْعُمُها وتؤجِّج من شاعرية هذه المسرحية الرمزية التي صاغها الشاعر «مِتِرْلِنْك» صياغة رائعة. والواقع أن أوپرا «ديبوسي» تقف موقف النقيض من الدراما الڤاجنريّة في أسلوبها وما تنطوي عليه من زَخَم المشاعر، فقَلَّما نستمع فيها إلى أجزاء تُعزف بشدة وعنف، بل نجد الأوپرا بأسْرها سابحةً في جوٍّ من الغموض والشَّجَن. وشَتّانَ ما بين لحظة مصارَحة العاشقيْن أحَدِهما للآخَر بحبِّه في كلٍّ من أوپرا «پلياس وميليزاند» وأوپرا «تريستان وإيزولْدَه» حيث يعبّر «ديبوسي» عن الحب بالسكون، في حين تتدفق موسيقى «ڤاجنر» في صراحة مُتْرَعَة بالعواطف الجيّاشة.

وتقوم أوبرا «پلياس وميليزاند» على قصةٍ صاغَها «موريس مترلنك» عام ١٨٩٢ وتبدأ القصة حين يقع نظر الملك «جولاد» على الفتاة «ميليزاند» الفاتنة قرب البحيْرة وهي تتطلّع إلى الجانب البعيد منها، فيقع لتَوِّه في هواها ويطلبها للزواج. وبعد أن تنتقل إلى قصر الملك تتعرَّف على شقيقه «پلياس» فيجمع بينهما العمر المتقارِب في غرام مَشْبوب. وعندما ينطلق الملك وشقيقه إلى ميدان القتال في إحدى الغزوات، يتصادف أن تفقد «ميليزاند» خاتم زواجها في البحيْرة، فيسقط الملك «جولاد» في نفس اللحظة من فوق صَهْوَة جواده. وبعد عودته من الحرب، يدرك أن ثَمَّةَ رابطة روحيّة تربط بين فقدان الخاتم وسقوطه من فوق فَرَسه، فيطالب زوجته وشقيقه بضرورة البحث عن الخاتم. وفي رحلة البحث تتوطّد العلاقة بين «پلياس» و«ميليزاند» ورغم محاولتهما كَبْت عواطفهما، إلا أن القَدَر سرعان ما يربطهما في علاقة مَكينَة لا يلبث الملك «جولاد» أن يكتشفها، فيأمُر بإعدام شقيقه الذي اعتاد التسلّق نحو شُرْفَتِها مستعينًا بضفيرتها التي كانت تُدْليها إليْه، ويقضي بالاحتفاظ بزوجته سجينةً في قصره، وتقبل هي هذا الحكم راضيةً صاغرةً دون اعتراض إلى أن تَلِد بنتًا. وبينما هي تعاني آلام الـمَخاض في هدوء، يناشدُها زوجُها أن تغفر له قسوته، ضارعًا إليْها أن تَبْقى إلى جواره على قيد الحياة، إلا أنها تُؤْثِر الرحيل إلى العالم الآخر حيث ينتظرها «پلياس»، ولعله من المعروف أن تأجيج القَدَريَّة الرومانسية وعشق الموت كانا من سمات ذلك العصر المنقضي.

وإذا تَطَلَّعْنا إلى الغابة في يمين اللوحة، نرى قرص الشمس الرامز إلى «ديبوسي» غامرًا القصر الملكي، ومثله پورتريه الملك «جولاد» مُتَوَّجًا. ويتألّق نَفاذ بصيرة «شاجال» برسم شخصياته الصفراء المتتابعة: الـمَلَك المحلِّق فوق اللوحة، والشمس المشرقة، و«ميليزاند» بضفيرتها المنسابة التي تبدو مرة أخرى في أعلى يمين اللوحة وهي تتشبّث بطرف السّقف الأحمر. وثَمَّة مشهد غير متوقَّع حيث الكوخ الخشبي الأزرق الذي يطل من وراء زجاج نافذته وجه «پلياس» الذي آثَرَ «شاجال» أن يضفي عليه ملامح صديقه وراعيه الأديب «أندريه مالْرو» تخليدًا لذكراه، على نحو ما كان يفعل فنّانو إيطاليا قبيل عام ١٤٠٠ بزَجِّ رسم أحد واهبي المال للكنيسة ضمن القَدِّيسين، أو على نحو ما فعل الفنان «پاولو ڤيرونيزي (١٥٢٨-١٥٨٨م)» وغيْره من معاصريه في لوحة «عُرْس قانا» حيث يطالعنا المشهد الذي يضم ما ينوف على مئة وثلاثين شخصية إلى جانب «المسيح» و«العذراء» - عليهما السلام - المتصدريْن اللوحة ليس إلا في وليمة عُرْس فاخرة بمدينة البندقية أضفى عليها الفنان الكثير من خياله إلى جوار حصيلته من مشاهداته في الحياة اليوميّة، فليس عريس قانا الأسود اللِّحْيَة، الرافل في زيٍّ أرجواني مُذَهَّب، والجالس في أقصى يسار اللوحة، إلا «ألفونْسو داڤالوس» أحد النبلاء الإسپان المعاصرين لـ «ڤيرونيزي» تجلس إلى جواره عروس قانا التي ليست سوى «إليانور» النمساوية شقيقة «شارل الخامس» (شارلكان) و «سليمان الأول» (القانوني) سلطان تركيا، على حين تمثّل بقية الشخوص رهبانًا وكَرادِلَةً معروفين ونَفَرًا من أصدقاء «ڤيرونيزي».

اللوحة ٣٤٠. شكل ٣. صفحة رقم ٢٤٦، ٢٤٧
سقْف شاجال ذو الأرْضيّة البَيْضاء الـمُخْضَرّة. والـمُهْداة إلى الـموسيقار فيليپ رامو الفرنْسي والموسيقار كلوْد ديبوسي.


DEBUSSY
PELLEAS ET


RAMEAU



ويشيد «شاجال» في **اللوحة الرابعة** ● بعبقريّة الموسيقار الفرنسيّ «موريس راڤل» صاحب باليه «دافنس وكلويه» الرائع، والذي كان السبب المباشر لاقتحام الفنان «شاجال» حلقة مصوِّري دار الأوبرا الپاريسية، على نحو ما أشاد بالموسيقيّين الفَرنسيّين في اللوحات السابقة، ونراه قد صبغ هذه اللوحة الرامزة بموجاتٍ طاغيةٍ حمراء اللون تكاد تغمر المشهد بأسْره، يتوسطها برج «إيفل» القائم على حراسة المعبد الإغريقي الرابض تحته وكأنه العمود الفِقَري للّوحة بأسْرها، كما رسم شخوص الفنانين والفنانات العاملين بدار الأوبرا هنا وهناك رامزًا إليهم بألحان الموسيقار «موريس راڤل»، ثم لا نلبث أن نرى «شاجال» يعود في الجانب الأيمن من اللوحة إلى ذكريات صباه وشبابه المبكر بموطنه القديم في روسيا، وكأن پاريس تُلْقي بنظرها من جديد على روسيا تتأمّل ذكرياتها السعيدة المرحة، وعند قمَّة التشكيل وقف «شاجال» مستندًا بظهره إلى قمة برج «إيفل» قابضًا بيُمْناه على لوحة ألوانه، وبيُسْراه على فرشاته، مسجِّلاً سائر الشُّخوص والرموز التي استخدمها من قبل متأملاً الشخصيات والأماكن والأهداف التي تستدعيها ذاكرته من عالم طفولته الأثير. فحَقَّقَ لها الشهرة وأذاع صيتَها، مثل ديكِهِ الأثير الظّافر المختال فوق أسطح المباني، والعروسيْن المتعانقيْن تحت منصّة الزفاف يحيط بهما الموسيقيّون وهم يعزفون، وأشجار الصنوبر وقباب أجراس الكنائس الروسية بَصَليَّة الشكل، وآلات الكمان التي تَصْدُر أنغامُها من تِلْقاء نفسها، ومَلَكًا تَشَكَّلَ جسدُهُ على هيئة آلة الڤيولونسيل (التشيللو) يعزف عليها بيُمْناه، والموسيقيّون والمشاعل والأهِلَّة، فضلاً عن فريقٍ من الشخوص المبتهجة المرحة وحاملات سِلال الثّمار وقطعان الأغنام، والملائكة المحلّقة في السماوات، والقوارب الشّراعية تَمْخُرُ عُباب المياه.

وفي أسفل يسار اللوحة نرى شُخوصًا غفيرةً راقصين مُهَلِّلين وكأنهم في حفلٍ من حفلات «باكخوس» إله الخمر الصّاخبة الجامحة المنطلقة العنان: فتيات خَضْراوات وزَرْقاوات يرفعهنّ إلى أعلى أفرادُ «الساتير» الـحُمْر والزُّرْق والـخُضْر - ذلك الجنس الخرافيّ من الذُّكور الذي يعاني حالةَ سُعارٍ جنسيٍّ دائب - وقُطّاع طُرُق تشتعل حماستهم جميعًا مستجيبين لهدير ألحان «موريس راڤل» التي تدفعهم خلال عرض باليه «دافنس وكلويه» مثل موجات البحر التي تداهم الشواطئ بلا كَلَل، فإذا حماسهم يَتّقِد ويفور، وإذا أقواسُهُ ومنحنياتُهُ كلُّها تنتهي إلى برج «إيفل» الواسع الأرجاء، الكفيل بصَدّ هجومها ليضع خاتمةً لهذا التشكيل الفني بأسْره.. والذي هو في رأي «شاجال» ليس قطيعة بين الماضي البعيد والحاضر القريب، وإنما علامة وَصْل وتَقارُب.

و**اللوحة الخامسة** ○ قد بلغ اعتزازه بالإعلاء من شأن فن الباليه الذي يعشقه عشقًا جمّا أنْ صَوَّرَ بعض راقصات الباليه محلِّقاتٍ في الجوّ كي يوهِمْنَ الـمُشاهِدَ ببقائهنَّ في الفضاء بُرْهَةً وكأنَّهُنَّ قد أمسكنَ أنفسهنَّ عن الهبوط، أو و هُنَّ ينهضنَ بوثبات أشبه بقفزات الكرة نابضة بخفة الحركة ومرونة القدميْن، أو و هنَّ يؤدّين رقصاتهنَّ على ساق

واحدة أو على طرف إحدى القدميْن. ثم يُتَوِّج لوحته بمَلَك على شكل آلة الفيولونسيل، كما تتوسط يسار اللوحة بالبرينا الفريق الذي يؤدي باليه «بحيْرة البجع» وقد انقلبت على ظهرها ممتطيةً عنق البجعة ومدّت ذراعيْها ممسكةً بيُسْراها باقة من الأزهار.

وثَمَّةَ جزءٌ آخر باللوحة أفرده «شاجال» للفولكلور الروسي، عبَّر عنه الفنان «سترافنسكي» موسيقيًا، ويُعتبر هذا الجزء أفضلَ رَدٍّ على أولئك الذين أبْدَوْا تخوُّفهم من أن «شاجال» قد قَصَرَ نشاطه على أساطيره الشخصيّة وعلى حيواناته الخرافيّة الأثيرة وعلى نباتاته وزهوره الساحرة، إذ إن جميع شُخوصِه ورموزه ومفرداته تحمل طابعًا عسيرَ المحاكاة، إلى أنْ آنَ الأوان كي يلتزم بتحقيق مشروع رحيب شاسع مترامي الأطراف، وأن يحشد في حُزمة واحدة مبتكراته الشاعريّة وتفسيراته الثاقبة وخيالاته الرمزيّة الأثيرة. بل كيف لا نكون على استعداد للترحيب بقدراته على التّحديث وإثارة الدّهشة والعجب ومهارته في التركيب والتَّوْليف والتَّخْليق؟ فلقد كان مؤهَّلاً بصفة خاصة لتمثيل عالم الإغريق القديم شأنُهُ شأنَ أضْرابه من الموسيقيِّين العظام. وفي هذه اللوحة ذات الأرضية الصفراء المصبوغة بدوامات صفراء فاقعة، نرى الراقصات محلِّقاتٍ كأنهنَّ معلَّقاتٍ في الأثير في أوضاعٍ آسِرَة. وفي سبيل هذا العشق - أو قُل الـهَوَس بالباليه - عَمَدَ «شاجال» إلى الرمز لباليه «بحيْرة البجع» الخالد براقصة باليه مُضْطَجِعَة على ظهرها فوق بجعة طويلة العنق وقد فَرَدَتْ ذراعيْها وقبضت بيُسْراها على ضَمَّة زَهْر، في حين انتشر على سطح اللوحة فريق الباليه الأنثوي وهو يؤدّي رقصاته في باليه «بحيرة البجع» على أنغام التشيللو التي يَعزف عليها أحد ملائكة «شاجال» وهو الخاطر الذي ما فَتِئَ يردّده في أعماله بين الحين والآخر. ولا يخلو الطرف الأيسر للّوحة من حَشْد لموضوعات «شاجال» الأثيرة لديْه، مثل ديك «النّاي السّحري» المختال، وإحدى الكنائس الأرثوذوكسيّة، وطيور وأغصان، وكمان يعزف بنفسه لنفسه دون الحاجة إلى عازف، وفتاة تضرب أوتار العود.

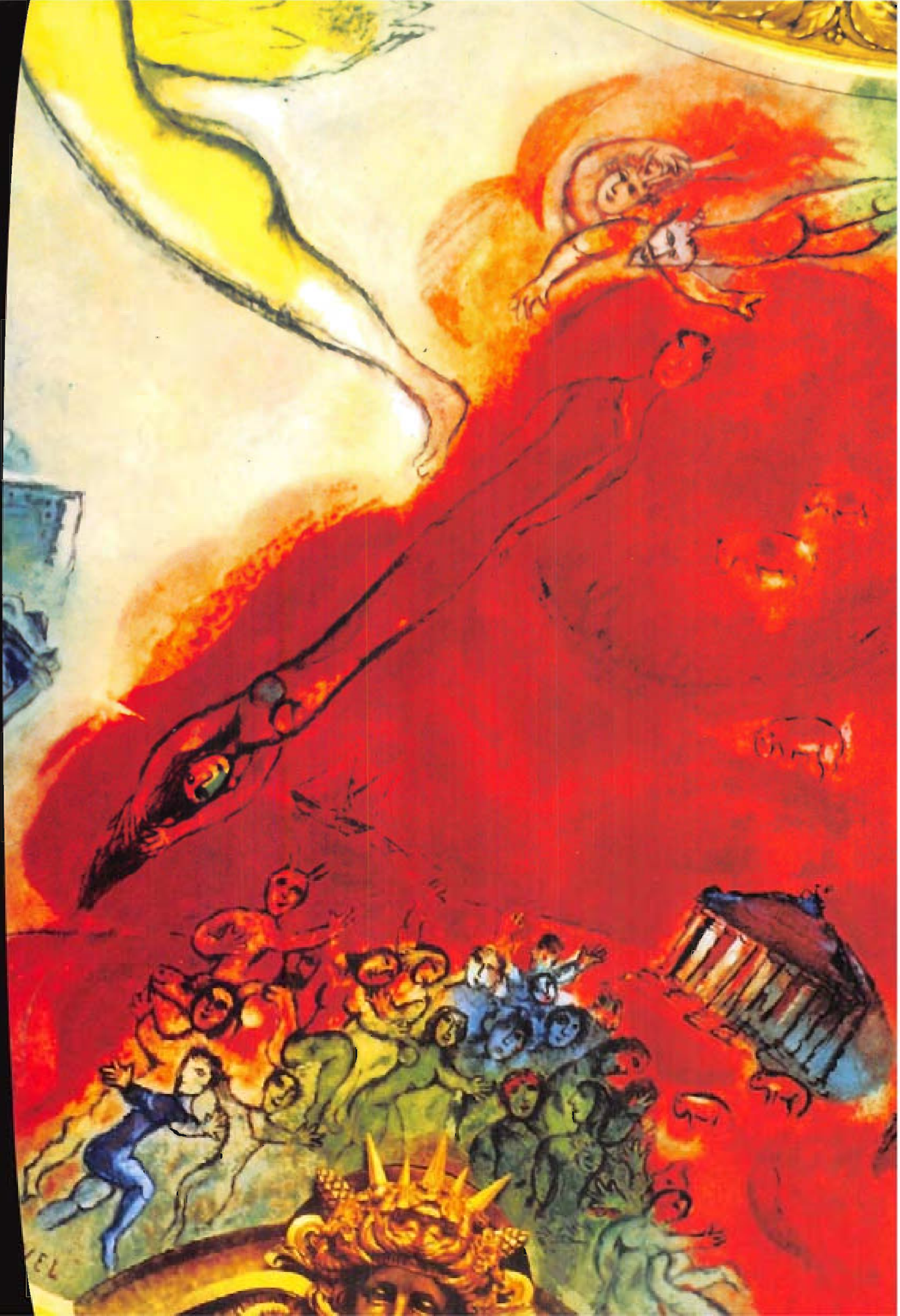
خداعُ البَصر

وبعد أن فَرَغَ شاجال من إعْداد وسائلِه الخاصَّة الـمُبتكَرة لـخِدْمَة مُتَطلَّبات الـمَوْقع، ومن انتقاء الـمَوْضوعات التي سَيَقعُ عليها اخْتياره، لم تَخْفَ عَلَيْه مُراعاة الضَّرورات العَمليَّة بالـمِثْل، فلقد كان على وَعْيٍ تامٍّ بالـمُشْكِلات التي سَتَعْتَرِضُه عند الشُّروع في زَخْرفة سَطْح فَراغ القُبَّة الـمُقوَّس، وذلك باللُّجوء إلى حيلَةِ خِداعِ البَصَر - وكما كان يُتَّبَعُ - بِصِفَةٍ خاصَّة - مع التَّكوينات الباروكيّة الكُبْرى وقِبابِ الكنائس والكاتدرائيات وأسْقُف القُصور الشّامِخَة. ولقد كانت قوةُ الإيهام باللُّجوء إلى حيلة خِداع النَّظر تَرْفَعُ الـمَوضوع الـمُصَوَّر في تَدرُّجٍ تصاعُدِي على سَطْح القُبّة لِلْوُصول إلى ما هو أبعَدَ من النَّظر في حَرَكَةٍ تصاعُديّة بِلا نِهايةٍ مِمّا يَعْجِزُ الـمُتَفَرِّجُ مَعَها عن الإلْـمام بالـمَوْضوع الـمُصَوَّر أو التأثُّر به وبتفصيلاتِ تَكْوينه الفَنّي الشّاهِق.

اللوحة ٢٤١. شكل ٤. صفحة رقم ٢٥٠، ٢٥١
سقْف شاجال ذو الأرْضيّة الحمراء، عالم الإغريق. الـمُشيْدة بعبقريّة الموسيقار الفرنسيّ «موريس رافِل»، صاحب باليه «دافنس وكلويه» الرائع. ونراه قد صبغ هذه اللوحة الرامزة بموجات طاغيةٍ حمراء اللون تكاد تغمر المشهد بأسْره، يتوسطها برج «إيفل». وبجوارة المعبد الإغريقي ورامزًا للعاملين بدار الاوبرا بألحان «موريس رافل» ولم ينس ذكرياته بموطنه القديم لتكون عناق بين روسيا وفرنسا.

اللوحة ٢٤٢. شكل ٥. صفحة رقم ٢٥٢، ٢٥٣
سقْفُ شاجال ذو الأرْضيّة الصفراء
ومن فَرْط وَلعه الحميم بفن الباليه الذي تجاوَزَ كلَّ الحدود وبات داءَهُ الـمُزْمِن الذي يستغذيْهُ ولا يَوَدُّ البُرْء منه، ولا سيّما «رقصات التحليق» التي تتحلّى بها صفوةٌ من الراقصين والراقصات، حيث يوهمون الـمُشاهد ببقائهم في الفضاء برهة وكأنهم أمسكوا أنفسهم عن الهبوط.


STRAVINSKY




GISELLE


LAC

تحقيق الحلم..

وإنجاز مشروع سقف دار أوبرا باريس عام ١٩٦٤

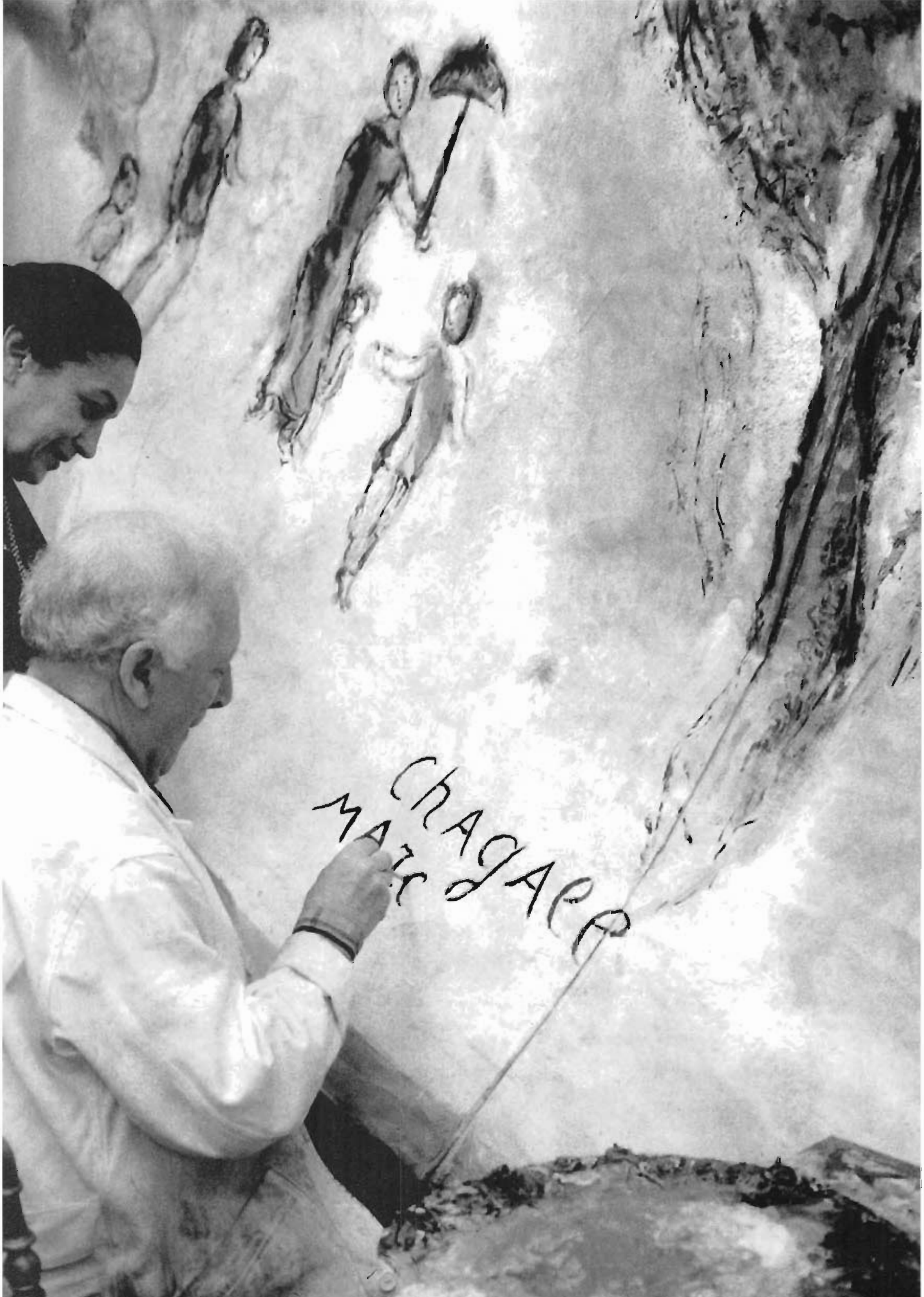


ولقد اقتضى تحقيق «الـحُلم» وإنجاز المشروع اختيار مَرْسَم استثنائيٍّ غيرِ عاديٍّ يناسب حجم المشروع الضخم، فوضعَتْ وزارة الثقافة الفرنسية متحف «جوبلان» للنَّسْجيّات الـمُرَسَّمَة تحت تصرّف الفنان «شاجال» بعد إخلائه من أجهزته ومعدّاته ونسجيّاته، غير أن اقتراب فصل الصّيف وارتفاع درجة الحرارة جعل العملَ أمرًا قاسيًا، فانتقل «شاجال» وصَحْبُه إلى مرسم فسيح آخر أكثر اتّساعًا بمدينة «ميدون» كان قد شيّده المعماري الشهير «إيفل» ثم خُصِّصَ لاحتواء متحف الطيران، واشتملت المساحة المخصَّصة لإنجاز لوحات سقف الأوبرا على مئتيْن وأربعين مترًا مربَّعًا.

وقد أعِدَّت المشاهد الأربعة في اللوحة الدائرية الصغيرة بحيث تتوسط سقف دار الأوبرا وتحيط بالثُّرَيّا الكبرى بروح مختلفة بعد أن اتّضح لـ«شاجال» صعوبة التطلّع إليها إلا من زوايا معيّنة، فرسَمها بعناية بالغة وبأسلوب يرسّخ غموضَها.

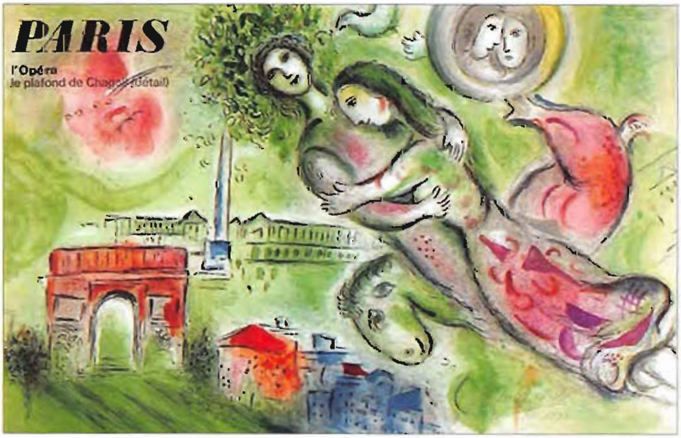
وانطلق فكر «شاجال» يَجول شاردًا بين شَتّى العروض الراقصة والروائع الموسيقية التي التزم بإعادة صياغتها في صورة تشكيليّة. وبالإضافة إلى أنه قد تجاهل الحلول والأنماط الفنّية التشكيليّة في إنجازاته الزخرفيّة الكبرى كافةً، فإنه لم يُعِرْ أدنى التفات إلى علوم التشريح بمقاييسها الصارمة، كما لم يعبأ بأية سوابق من الماضي رغم ثبوت نجاحها وتألّقها، فلقد عزم على الخروج بإنجاز فنّي يعبّر عن الزمن الحالي من خلال أسلوبه المعاصر وقاموسه الخاص للأشكال ورصيده من الرموز، غيرَ عابئٍ بما هو قائمٌ سائدٌ، أو بالحفاظ على أساليب المدارس الفنّية الشائعة في عصره. وما من شك في أن تذوُّق مثل هذه اللغة المبتكرة الجديدة واسْتِساغَتها كان أمرًا عَصيًا على جمهور النَّظّارة إذا لم يَكُنْ على دراية بقائمة الشخوص والرموز والأشكال التي اعتاد «شاجال» استخدامها في رسومه، أو بالمعاني التي كان يُضْفيها على كلٍّ منها. وبعد أن استجمع وسائله الإبداعية من أجْل تحقيق مُتَطَلَّبات سقف الأوبرا، وحَدَّدَ الموضوعات التي وقع اختيارُهُ عليها، لم يَعُدْ يخشى أن يولي اهتمامه للعناصر التقنيّة والوظيفيّة، إذ كان على وعيٍ تامٍّ بالمشكلات الزخرفيّة التي ستداهمه على ارتفاع شاهق في سقف الأوبرا، فلقد اعتدنا في تشكيل التكوينات الزخرفيّة باروكيّة الطّراز التي تزيّن قباب الكاتدرائيات والكنائس من الداخل وأسْقُف القصور بتحقيق التكوين الفني المراد تنفيذه بوسائل

اللوحة ٣٤٣. مارك شاجال يُسجِّل توقيعه فوق سقْف أوبرا باريس بعد انتهائه من رسْمها، وإلى جواره عقيلته ڤاڤا.


Chagall
Marc

«خداع البصر» التي هي مُغالَطَة مقصودة في فنون التصوير والنحت والعمارة للتحايُل على المغالطات المترتّبة على خداع النظر حينما يكون التصوير مرتفعًا فوق خط البصر في حركة متصاعدة بلا نهاية، ومن ثَمَّ كان جوهر الموضوع يلتبس على المشاهد الذي لا يدركه بتمامه لارتفاعه عن مستوى النظر. وإذا «شاجال» يتغلّب على هذه المشكلة العَصيَّة، إذ كان حريصًا على توفير قدرة المشاهد على الاتصال بتكويناته الفنية المحلِّقة على استدارة قبة السقف. ولكي يضمن الحفاظ على قوة الإقناع على طول المسافة بين الرائي والعناصر المرسومة، لجأ إلى استخدام مساحات ملوَّنة فاقعة شديدة الوضوح حتى يحدِّد لشخوصه معالمها، فيَتَسَنَّى للمشاهِد استيعاب مجمل مضمون إنجازه الفني وفكّ رموزه بتلقائيّة وبساطة، كما حرص على أن تكون ألوانه على درجة من السّطوع والنّصوع يتخلّلها الضوء حتى تمنح الرائي انطباعًا بأن ثمَّة سماء مفتوحة تحتشد بحركة شُخوص ومعالم وعناصر متعانقة، وتبدو بمقاييس مختلفة لا كمساحات محدَّدة. ولذلك فهو لا يتوانى عن تحديد خطوطه التعبيريّة المستترة، وفي الوقت نفسه يُسْبِغ على ألوانه إشعاعاتٍ غير مألوفة لإبهار المشاهدين. وأيّا كانت أبعاد ومقاييس رسومه، فهو لا يتنازل مطلقًا عن أيةِ ظلالٍ أو تَدَرُّجاتٍ دقيقةٍ في ألوانه، كما لم يتردّد في الاستعانة بخبرات فنية أخرى لتنفيذ تصميماته في غمرة هذا المجال الفسيح، لكنه لا يلبث أن يُخَلِّف لمساته الشخصية عند الختام، فهو وحده القادر على رسم تلك المساحات الشاسعة المتماوجة، وتلك الألوان النابضة بالذبذبات والموجات الأثيرية، فإذا بأحاسيس النظارة تتكثّف مستعذبةً روعة المشهد.

وهكذا استطاع «شاجال» بَثَّ فَيْض مشاعره في إنجازه ذاك الخالد، فضلاً عن كشفه عن بصيرة غريزته الإنسانية النافذة.. فهو لا يتعالى فوق مشكلاتنا، وإنما يميل بسِحْر رسومه نحونا، فإذا هو يقترب مِنّا مؤثِّرًا فينا.



اللوحة ٣٤٤. بوستر أوبرا باريس لشاجال. ١٩٦٥. تم نشر رسم أولي لسقف أوبرا باريس من مكتب السياحة الفرنسي، وهو من رسم شاجال. ونشرت تحت عنوان روميو وجولييت.



اللوحة ٣٤٥. سقف أوبرا باريس الجديد، ١٩٦٤،
زيت على قماش، ٢٢٠ مترًا مربعًا.



اللوحة ٣٤٦. سقف أوبرا باريس الجديد.





السقف الصغير

وما كاد الفنان يفرغ منها حتى بسطها على الأرض واحدةً تلو الأخرى، واضعًا كلَّ لوحة منها إلى جوار الأخرى. وكان «شاجال» قد فَرَغَ من لوحته الكبرى في شهر يونية من عام ١٩٦٤ بالـمَرْسَم الذي خُصِّصَ له بمدينة «ميدون» أما اللوحة الدائرية الصغرى التي بلغت مساحتها عشرين مترًا مربعًا، فقد أنجزها وأنهى إعدادها بمقر إقامته في بلدة «ڤانس» بجنوب فرنسا خلال شهريْ يوليه وأغسطس من نفس العام. وتَنِمُّ الرسوم الأربعة للسقف الصغير المحيط بالثريا الكبرى عن إيمان الفنان بعظمة مؤلِّفي الموسيقى الكبار الذين عبّر عنهم بروح جِدّ مغايرة لما نَهَجَ عليه في رسم لوحاته الكبرى، إذ تناول كل تفصيل في هذه اللوحة ذات الحجم المحدود برسم موضوعٍ مُسْتَقًى من أحد أعمال كبار الموسيقيين الذين فُتن بهم. وإذ كان من الصعوبة بمكان على النظارة المشاهدين في قاعة الأوپرا رؤية هذه اللوحة الصغيرة المحيطة بالثريا الرئيسية إلا من زاوية بعينها، فقد تَعَذَّرَ على الـمُشاهد تأمّل التفاصيل الدقيقة المسجَّلة على هذه اللوحة المرسومة في أعلى مركز من فضاء الصالة، إذ قد تبدو غائمة رغم أنها مبسوطة بحرفية حاذقة ومهارة تصويرية تضيف المزيد إلى غموضها المقصود. ويشير هذا التكوين الفني المبسط في بؤرة دائرة السقف - حيث تتدلى فروع الثريا الضخمة - إلى أربع مجموعات رئيسية تجسد أوپرات «أورفيو» للموسيقار «جلوك» و«فيدليو» لـ «بيتهوفن» و«كارمن» لـ «بيزيه».

ويلفت أنظارنا أن الرسوم المشيرة إلى إنجازات الموسيقيين كانت تحظى من «شاجال» باهتمام خاص، إلى أن تناوَلَها بأسلوب وروح مختلفيْن تمام الاختلاف عن رسوم السقف الكبير. ولـمّا كان الموضوع الذي يتناوله كلٌّ منها صعب الرؤية إلا من زاوية معينة، فقد كان لا بد أن يميز «شاجال» كلا منها بوحدة متفردة عما سواها، فبالرغم من أنه معلق في الفراغ، إلا أنه منفَّذ بعناية فائقة وكفاءة تصويرية رفيعة المستوى تُضْفي غموضًا على الطابع الذي يسوده. وبعد فراغ «شاجال» من مهمته تلك الجسورة عام ١٩٦٤م، اكتسب أعدادًا وافرة من الخصوم السابقين الذين أذهلتهم مقدرته على إضافة إنجاز فني بمثل هذه الروعة والضخامة دون الوقوع في شِباك التنافر وغيبة الانسجام بينه وبين مبنى قديم ينتمي إلى حقبة فنية سالفة؛ فلقد ابتدع جديدًا في المحيط العام لصالة الأوپرا دون أن يقوّض التناسق والانسجام بين القديم والحديث، كما اعترفوا بأن ندرة ألوانه التي انتقاها بحذق شديد قد أجّجت بريق الذهب في كل مكان.

وقد أهْدَى «شاجال» لوْحات سقف الأوپرا الجديد إلى فرنسا، تعبيرًا منه عن امْتنانه لهذا البلد المِضْيافِ الذي أكرم وفادته في سخاء ورعاه واحْتضن فنّه... ولا عَجَب في ذلك؛ فشاجال- كما يصِفه «چاك لاسيني[٤]»- لا يَغُشّنا ولا يتستر على مَغْزى أفكاره، وإنما يَبْذُل من كيانِهِ وذاته لـمَن يُحِبُّ دونَ تحفُّظٍ أو مواربة!



اللوحة ٢٤٧. سقف أوبرا پاريس الجديد، رسومات الدائرة الصغيرة التي تقع فوق النجفة الكبيرة. زيت على قماش.



تشغل مساحة اللوحات الكبرى التي رسمها «شاجال» لسقف أوبرا پاريس نحو مائتين وعشرين مترًا مربعًا تشمل اللوحة المصوَّرة بأكملها.



اللوحة ٣٤٨ سقف أوبرا باريس الجديد وتظهر رسومات الدائرة الصغيرة التي تقع فوق النجفة الكبيرة. زيت على قماش. ٢٢٠ متراً مربعاً.


Debussy

هوامش الفصل الثالث

١ - خداع البصر: Trompe - l'oeil هو مغالَطَة مقصودة في الرسم أو التصوير أو العمارة لمعالجة العيوب المترتبة على خداع النظر. من ذلك خَلْق انحناء طفيف في سطح أعلى درجات البَسْطَة الركيزة للمعبد الإغريقي لتصحيح ارتخاء البصر الذي يحدث حين يكون سطح البسطة أفقيًا تمامًا، وكالتنوُّع الخفي للمسافات بين الأعمدة بتَضْيِقِها بين الأعمدة الرُّكْنِيَّة عنها بين الأعمدة الأخرى، ثم إقامة الأعمدة الركنية مائلةً من أعلى صوب الداخل قليلا؛ وذلك لإضفاء القوة على المبنى، وكذا لمعالجة ظاهرة الانفراج الخفيف في بدن العمود على منحنى قَطْعٍ مُكافِئٍ، بهدف معالجة ظاهرة تَقَعُّر العمود عند وَسَطه إذا ما كانت حافاته المرئيَّة مستقيمة تمامًا [م. م. م. ث].

٢ - تعني الترجمة الحرفية لهذا المُسَمَّى: «غراميات في الهند» والمقصود هنا - وَفْق سيناريو الأوبرا - ليس بلاد الهند الأسيوية المعروفة، وإنما تلك المنطقة الواقعة في أمريكا الجنوبية التي كانت تسكنها قبائل «الإنكا» والتي يُصْطَلَح عادةً على تسميتها بالهند الأمريكية.

٣ - الترقين: Illumination فن نشأ في العصور الوسطى لتزيين المخطوطات والمنمنمات المصورة وتزويقها بالألوان وسوائل المعادن الذهبية والفضية والأُطُر الزخرفية عندما كانت الكتب تُنْسَخ وتُصَوَّر يدويًا قبل ظهور المطبعة. [م.م.م.ث].

٤ - جاك لاسينيْ: ناقد فني شهير، ومدير «متحف الفن الحديث» بباريس، ومؤلف كِتابَي «الباليه» و«فن اللِّيتوجْراف» الخاصين بإنجازات شاجال الفنية.



اللوحتان ٣٤٩، ٣٥٠. رسوم تخطيطية لسقف أوبرا باريس الجديد.



الصفحة التالية

اللوحة ٣٥١. بحيرة البجع، رسوم تخطيطية لسقف أوبرا باريس الجديد.



الفصل الرابع

الباليه.. النغم المنظور أو شعر الحركة

«إذا جاز لنا أن نُشبّه فنون الرقص بفنون الأدب، فإن جميع أنواع الرقص - بما فيها الرقص التعبيري - هي النثر الأدبي، أما الباليه وحده فيمثّل شِعر الحركة

إيزادورا دنكان

عندما يذكر فن الباليه نتذكر عاشق الباليه الفنان «إدْجار ديْجا» (انظر الصفحة التالية).

اللوحة ٣٥٢. إدْجار ديْجا. بروفة، ١٨٧٣-١٨٧٨. زيت على قماش، ٤١ × ٦١،٧ سم. متحف فوج للفن، جامعة هارڤارد، كامبردج ، ماساشوستس.





اللوحة ٣٥٣. إدْجار ديْجا. درس الرقص، ١٨٧٣-١٨٧٥. زيت على قماش، ٨٥ × ٧٥ سم. متحف دورساي في باريس.

الرقصُ حديث بلا كلمات، ومُتْعَةٌ للجسد، وتشكيلٌ للفراغ بلُغَة حركيّة فِطريّة وعميقة، تلقائيّة ومباشرة، و وسيلة للتَّواصُل يؤدّيها الجسد فتهزّ المشاعر. ومن بين فنون المسرح العديدة، يستحوذ فن الباليه على أكبر قِسط من القدرة على التعبير عن العواطف والانفعالات والأحداث من خلال حَرَكَة الجَسَد الإنساني وحدَها. وقد ظهر الباليه ضمن فنون الرقص منذ القرن السادس عشر، بل إنّا نجده في بعض لوحات التصوير والنقوش البارزة في عصور مصر القديمة. وقد ظلّ مرتبطًا بالفنون الأخرى حتى القرن السابع عشر حين انفصل عن عروض الأوبرا وأصبح يقدَّم على حِدَة في عرض كامل مستقِلّ، وبدأت المدارس الخاصّة بإعداد راقصي الباليه تخرج إلى الوجود، كما أقبل كبار الموسيقيين على تأليف مصنَّفات موسيقية خاصة تدعم حركات الرقص التي بدأت تخضع لأحداث قصة تؤلِّف بدَوْرها للباليه.

وقد أدّى الفَرنسيون أهم الأدوار في صياغة فن الباليه الكلاسيكي وفي خَلْق المدرستيْن الإيطالية والروسية اللتيْن تألَّق نجمهما طويلًا. فكان «چان چورچ نوڤير» (١٧٢٧-١٨٠٩) - الراقص ومصمم الرقص الفرنسي الذي وُلد في باريس - صاحب الفضل في تحديد معالم الباليه و وضع أُسُسه التي بقيت مع الزمن ناموسًا ثابتًا، وإن كانت قد عُدَّتْ في عصره ثورةً وخروجًا على المألوف، مما اضطره إلى الهجرة لتحقيق أفكاره في النمسا وإيطاليا وألمانيا، حيث قَدَّمَ باليهاتٍ رائعةً باهرةً ظفرت بالتقدير والنجاح. وقد نشأ فن الباليه من الإيماء، وهو فن استخدام الوجه والأطراف والبدن للتعبير عن الانفعالات والحدث الدرامي، فالإشارة وسيلة طبيعية للتعبير تُستعمل لتأكيد الكلمة المنطوقة. وقد شارك «البانتومايم»[1] في إثراء فن الباليه، مما جعل منه لغةً مسرحيةً مفهومةً و وسيلةً



قادرةً على التعبير. وكان «نوڤير» أول مَن حاول إدخال المضمون الدرامي المحدَّد في فن الرقص المسرحي بالالتجاء إلى حركات إيمائية تقوم على تنميط الإشارات الطبيعية، فمن أفدح الأخطاء في رأيه: النظر إلى رقص الباليه باعتباره حركات للساقيْن والذراعيْن فحَسْب، فالوجه أيضًا أداة من أدوات الراقص أو الراقصة شأنه شأن الساقيْن والذراعيْن، والراقص البارع هو القادر على التعبير عن فنّه من الرأس حتى القدم. غير أن بعض مصمِّمي الباليه أساءوا فهم آراء «نوڤير» وأضافوا مشاهد إيمائية بين الرقصات مقتبسة عن مصطلحات لغة الصُّمّ والبُكْم التي وضعها الأب «دوليبيه (١٧١٢ - ١٧٨٩م)»، والتي لا يفهمها إلا مَن يُتْقِن هذه اللغة، فإذا باليه «چيزيل» وباليه «بحيرة البجع» ينطويان على بعض هذه المشاهد الإيمائية. ويرجع الفضل إلى «نوڤير» في تحويل فن الباليه من حركات نَمَطيَّة متتابعة في رقصات اصطلاحية خالية من المعنى، يجري تنسيقُها وَفْقَ نغمات متباينة تستهدف إظهار مهارة الراقصة الأولى، إلى عمل فني متكامل. ولهذا طرح «نوڤير» الحشو وإقحام فقرات لا يفرضها سياق الموضوع وتسلسله، كما نادى بضرورة اتّساق الحركة مع إيقاع الموسيقى وخطوطها اللَّحْنيَّة، واستهجن الخطوات المعقدة، متجهًا إلى الطَّبيعة لاستِلهامها وسائلَ تعبير يستطيع المشاهدون إدراكها، فلا يقتصر تذوُّقها على الصفوة وحدهم، وأدخل تعديلات هامة على أزياء الراقصين والراقصات حين رفض الأقنعة والشُّعور الطويلة المستعارة والأزياء الـمُثْقَلَة الأطراف بالحواشي، وتَبَنَّى الأزياء الخفيفة التي تكشف عن رشاقة الأجساد، والتي تتناسَبُ مع أداء الأدوار الراقصة.

ويعد «نوڤير» أبًا للباليه الحديث؛ لأن تعاليمه التي سجلها عام ١٧٦٠ في كتابه «رسائل عن الرقص» بقيت هاديًا و مرجعًا لمصمِّمي الباليه بعده، و على رأسهم «فوكين» الروسي، و«دوبيرڤال» الإيطالي الذي أسهم في حركة إحياء الباليه بإيطاليا، ومن بعده تلميذه العبقري «فيجانو» الذي وُلد في نابولي عام ١٧٦٩ وكان موسيقيًا ومصمم باليه



إدْجار ديْجا Edgar Degas
(١٨٣٤-١٩١٧م)
(عاشق الباليه).

رسام فرنسي يتبعُ المدرسة الانطباعية. صور مشاهد من الحياة العصرية. ولكنه لم يكن يركز على الضوء واللون. بل كان تركيزه على التكوين والرسم والشكل أكثر من غيره من انطباعيي الحركة.

واشتهر برسم الناس في كل لحظات حياتهم العامة والخاصة. إذ كان يصور أشخاصه في خصوصية. ليحرر نفسه من الأساليب العتيقة البالية. ولكن مع ذلك كان ديجا يحرص دائمًا على تشكيل لوحاته بحذر شديد ليحقق نوعًا من التوازن المنهجي.

ولد هيلير جيرمين إدجار ديجا بباريس لأبوين ميسورين. قضى ما بين ١٨٥٤م و١٨٥٩م. في إيطاليا. ليدرس أعمال كبار فناني عصر النهضة الإيطاليين. وذلك ليصقل مهاراته الفنية وأسلوبه في الرسم. وأراد ديجا أن يتخصص في رسم المشاهد التاريخية. غير أنه تخلى عن متابعة ذلك التخصص لأنه شعر بالحاجة لرسم أشكال حديثة. ولعله. نتيجة لتأثره برسامين مثل: جوستاف كوربيه. وإدوارد مانيه. أخذ ديجا يرسم مشاهد من الحياة اليومية. وكان يجد ـ على وجه الخصوص ـ متعة في رسم مشاهد من حلبات السباق والمسارح.

خلال السبعينيات من القرن ١٩ الميلادي بدأ يستخدم أساليب إنشائية تتسم بالجرأة في التعبير. متأثرًا بالرسوم اليابانية. فأخذ يضع أشخاصه في زوايا غير مألوفة. وفي الثمانينيات من القرن ١٩ الميلادي، أخذ يركز على المشاهد الحميمة. كأن يرسم امرأة تتسوق أو تجفف شعرها. أو تخلله بالمشط.

أثبت في أواخر حياته أنه أنبغ الفنانين في استعمال الألوان. فقد كان في بداية حياته يستخدم الألوان الزيتية. مضافًا إليها كمية كبيرة من زيت النفط. مما يجعلها أقرب إلى الألوان المائية، ولكنه ابتدع أسلوبًا جديدا يستخدم فيه الألوان الزيتية والجواش والباستيل (عجينة تُستعمل في صنع الأقلام الملونة) معًا - يقوم على لمسات سريعة متكسرة. يزحف بعضها على بعض. فيكسب لوحاته وميضًا رائعًا. وإلى جانب هذا، كان ديجا نحاتًا بارعًا. نحت كثيرًا من التماثيل الصغيرة من الطين أو الشمع. كما أنتج ديجا العديد من المخططات للعروض المسرحية والكتب غير أن يعتبر أيضًا مصير ديجا مثل معظم مصير معاصريه حيث مات فقيرا وبيعت معظم أعماله بثمن بخس ولكنها بعد وقت قصير بعد ذلك اصبحت من أقيم وأقوى الأعمال التي تؤرخ لتاريخ الحركة الانطباعية والفن التشكيلي عامة.



اللوحة ٣٥٤. إدْجار ديْجا. درس الرقص، ١٨٧١. زيت على الخشب. متحف المتروپوليتان للفنون، نيويورك.

في الوقت نفسه، وتأسست بفَضْله مدرسة الباليه في ميلانو التي حملت اسم «الأكاديمية الملكية للرقص» عام ١٨١٢ وكانت مدة الدراسة بها عشر سنوات.

وفي عام ١٨٤٧ يقصد «سان بطرسبرج» راقصٌ ومصممُ رقصٍ فرنسيٌّ هو «ماريوس پيتيپا» الذي لم يلبث أن أصبح مديرًا لمدرسة الباليه، وأغزرَ مصمِّمي الباليه إنتاجًا في روسيا، ومؤسسًا للباليه الروسي التقليدي العظيم. وثمة مَن يفسر كلمة «تقليدي» خطأً على أنها تراث الأسلاف الذي غَدا رمادًا بطول العهد، أما «التقليدي» فهو الحفاظ على الأصالة من أن تندثر؛ فالتقليد كالنّهر، ينبغي لكي يستمر جريانه وتدفقه ألا يتوقّف تيارُهُ أو ينضب، فكما كان «پيتيپا» تقليديًا في روسيا خلال القرن الماضي، كان «سيرچيه ليفار» تقليديًا في فرنسا خلال القرن العشرين، وكذا «بالانشين» في أمريكا، و«كينيث ماكميلان» في بريطانيا. لقد حمل «پيتيپا» إلى روسيا تقاليد المدرسة الفرنسية والإيطالية معًا، ومَهَّدَ لنهضة فن الباليه في روسيا لتحلّ محل إيطاليا في زعامة فن الباليه، وتصبح أرقى مركز إشعاع أوروپي لهذا الفن تحتذيه البلاد الأوروپية الأخرى بعد أن كانت مركزًا متواضعًا يعتمد على استقدام الأساتذة الفرنسيين.

وكانت أغلب باليهات «پيتيپا» رومانسية الموضوع، عديدة الفصول، وَفْقَ النَّهْج السائد وقتَ ذاكَ لإحياء سهرة كاملة. وكان يشكّل باليهاته من رقصات تمثيلية ونوعية، ورقصة جماعية، ورقصة ثنائية[٢]، ثم رقصة فرديّة للراقصة الأولى (الباليرينا)[٣]، ورقصة مفردة للراقص الأول (الباليرينو) مع أداء جماعي في خلفية الرقصات المنفردة. وقد وُفِّقَ



اللوحة ٣٥٥. إدجار ديجا. النجمة، ١٨٧١-١٨٨١. باستيل على ورق. معهد الفنون، شيكاغو.



اللوحة ٣٥٦. تحية الجمهور بعد باليه «جيزيل» Giselle، ماجدة صالح «جيزيل» وعبد المنعم كامل «ألبرخت» Albrecht، مع فرقة باليه كيروف Kirov Ballet، مسرح كيروف لينينجراد، ديسمبر ١٩٧١.

«پيتيپا» إلى ابتكار نمط جديد جَمَعَ فيه بين بُطْء الرقص الفرنسي ومَرَح الرقص الإيطالي، وسَخَّرَ فيه جميع إمكانيات الحِرْفية الكلاسيكية، وبذلك يكون هو الخالق الحقيقي للرقص الروسي. ويعود الفضل في شهرة فرقة «دياجيليف» العالمية إلى «پيتيپا» إذ تَخَرَّجَ راقصوها من المدرسة الإمبراطورية التي ظل يديرها على مدى نصف قرن من الزمان.

وكان من أهم عوامل ازدهـار الباليه الروسي، ظهور مصمّم الباليه الأشهـر «دياجيليف». وبعد أن أتم «دياجيليف (١٨٧٢-١٩٢٩)» دراسة الحقوق، أسند إليه الأمير «ڤولْكونْسكي» إخراج باليه «سيلڤيا» عام ١٩٠٠ ولم يكن «دياجيليف» عبقريًا في تصميم رقصات الباليه فحَسْب، بل كان فوق ذلك عبقريًا في إدارته لفرقة الباليه. وكانت لقدرته المذهلة في إدارة الفرقة فَضْل ذيوع الباليه بفرنسا وإنجلترا وإسپانيا؛ ذلك أنه استقال من المسرح القيصري عام ١٩٠٩ مرتحلًا إلى غرب أوروپا، حيث قدَّمت فرقته بمسرح «الشاتليه» بپاريس حفلتها الأولى التي كانت بمثابة الْتِماعَة نهضة فن الباليه بغرب أوروپا، فقد عصف «دياجيليف» بالتقاليد الباليّة التي كانت تخنق الباليه بتقديم فصول عديدة تتّسم بالطول وتبعث على الـمَلَل، واختفت الثياب الـمُثْقَلَة بالحليّ، والراقصات الـمُقَنَّعات المصاحبات للراقصة الأولى، والأحذية المدبَّبة الأطراف قرمزية اللون، والديكور الواقعي، وفقرات الموسيقى المبتذلة التي كانت تستهوي المصمِّمين وقتَ ذاك. وظهرت باليهات من فصل واحد تتعانقُ فيها حركات الرقص والموسيقى ومشاهد الديكور والإضاءة والأزياء مُشَكِّلَةً نسيجًا دراميًا متماسكًا، وتتابعتْ عروض فرقة «دياجيليف» التي قام «فوكين» بتصميم رقصاتها، والتي تَوَلَّى أداءها مشاهير الراقصات والراقصين أمثال «آنا باڤلوڤا» و «تمارا كارساڤينا» و«نيچينْسكي» وأخذت پاريس تأنس بعروض الباليه الروسية وتُقْبِل بنَهَم على باليهات «ليه سِلْفيد» و«كليوپاتره» و«شهرزاد» و«كرنڤال» و «پتروشكا» .. و«طائر النار» أول الأعمال الخالدة للموسيقار الشهير «إيجور ستراڤنسكي» الذي لم يكن قد اشتُهر بعد.



اللوحة ٢٥٧. چاكلين مُورُو، ١٩٥٥.



اللوحة ٢٥٨. أحد عروض باليه القاهرة.



اللوحة ٣٥٩. باليه «دَوْن كيشُوت» Don Quixote (مشهد الحُلْم Dream scene الفصل الثاني). ماجدة صالح في دَوْر «كيتْري دولْسينْيَا» Kitri Dulcinea ، دَار أوبرا القاهرة، مايو ١٩٧١.

وشهد عام ١٩١١ انقطاع الوشائج بين روسيا وفرقة باليه «دياجيليف» التي ما لبثت أن استقرت في الغرب، كما استقال مصمّم الرقصات «فوكين» عام ١٩١٢ على أثر باليه «أمسية جِنِّيّ الغاب» لـ «ديبوسي» واضطر «دياجيليف» - بعد أن شتتت الحرب بعض أفراد فرقته - إلى تكوين فرقة جديدة ذات طابع عالمي تتميز بحُسْن الاختيار والتّنسيق، فقد وُفِّقَت الفرقة الجديدة بعد البحث والتجريب الطويليْن إلى نمط جديد تأثّر بإنجازات «پيكاسو» التشكيلية و«ماتيس» و«ماري لورنسان» وما اتّسمت به من ألوان هادئة مُشْرِقَة واتجاهات بنائية وتكعيبية، كما ارتبطت بموسيقى «پولانك» و«إريك ساتي» الـمُتَّسِمة بالدِّقَّة والروعة، وضمت الفرقة «ليونيد ماسين» (١٨٩٦-١٩٧٩) خلفًا لـ «فوكين» وهو مصمّم رقصات روسي من مواليد موسكو، عمل مع «دياجيليف» ثم ارتحل إلى الولايات المتحدة - التي كانت تمثّل المعقل الرئيسي لفن الباليه الحديث آنَ ذاك - حيث تَجَنَّسَ بالجنسية الأمريكية. ومن بين أعظم بالِيهاته: «السيمفونية الخيالية» للموسيقار «برليوز» و«سيرينادَه للوتريات» لـ«تشايكوفْسكي» و«القبعة ثلاثية الزوايا» من موسيقى «ديفايا» الإسپاني.



اللوحة ٣٦٠. إدْجار دِيجا. اختبار الرقص. باستيل، متحف دنڤر للفن.

غير أن وفاة «دياجيليف» بالبندقية في أغسطس ١٩٢٩ أسفرت عن هزة شديدة في أوساط الباليه التي مضت تتساءل عن مصيرها بعده، إذ كان أصحاب هذا الفن ينظرون إليه على أنه شخصية أسطورية ذو فطرة نفاذة قادرة على اكتشاف المواهب المبكرة



اللوحة ٣٦١. باليه «دون كيشوت» Don Quixote، مع فرقة باليه القاهرة، دار أوبرا القاهرة، مايو ١٩٧١ (مشهد من الفصل الأول). ماجدة صالح «كيتري» Kitri وعبد المنعم كامل «بازيل» Basile.

وتعهُّدها بالرعاية والصَّقْل حتى تثبت جدارتها، كما تميز «دياجيليف» باستعداد فِطْري لتقبُّل النَّزَعات والأفكار الجديدة، والتنسيق بينها وبين أمجاد التراث الذي لم يُفَرِّط فيه طوال حياته.

ويعود الفضل كذلك إلى «دياجيليف» في ابتكار وَضْع جديد للرقص، إذ كانت حركات الرقص تدور منذ ثلاثمائة عام حول اتخاذ الراقص وَقْفَةً رأسيةً يُضْفي عليها التنويعات المختلفة، ولم تخرج الأوضاع الكلاسيكية عن مجموعة أشكال يتّخذها الراقص واقفًا على قدميْه ومُلَوِّحًا بذارعيْه تلويحات جمالية نمطية متواضَع عليها. وكان من الجائز للراقص أن يبدّل في حركة قدميْه، إلا أن وَضْع الجسم لم يكن يتغير كثيرًا عنه في وقفته على قدميْه، حتى ابتكر «دياجيليف» الوضع المسمى وضعَ «الأرابيسك»، وفيه تتحمل إحدى الساقيْن ثِقَلَ الجسم كله، على حين تمتد الساق الأخرى إلى الخلف مرفوعةً عن الأرض ومشدودةً تمامًا عند مفصل الرُّكْبَة، وتمتد إحدى الذراعيْن أمامًا والأخرى جانبًا، مع مَيْل الجذع قليلًا إلى الأمام - إذ تَشقُّ عليه مقاومة حركة الساق - بحيث يبدو الجذع امتدادًا لخطٍّ مائلٍ يبدأ من أنامل إحدى اليديْن وينتهي عند أنامل اليد الأخرى. وأُطلق على هذا التغيير في أوضاع الراقص أو الراقصة، مع الاحتفاظ بالوضع الرأسي للساق المنتصبة على الأرض، اسم «النزعة الكلاسيكية الـمُحْدَثَة». ولا تزال مدرسة «دياجيليف» هي المسيطرة على نظريات الباليه في روسيا حتى اليوم. والحديث عن «دياجيليف» يجرّنا إلى الحديث عن مُصَمِّم الرقص «ميشيل فوكين» الذي أسْهَم بعَوْنٍ راسخٍ ضمن فريق «دياجيليف» بفرنسا. وقد انتزع الإعجاب منذ التحق صغيرًا بمسرح «مارينسكي» [«كيروف» حاليًا]



اللوحة ٣٦٢. باليه «دون كيشوت» Don Quixote، مع فرقة باليه البولشوي على مسرح قصر الكرملين بموسكو، ديسمبر ١٩٧١.
(رقصة ثنائية Pas de Deux - الفصل الثالث).
ماجدة صالح في دور «كيتري» Kitri وعبد المنعم كامل في دور «بازيل» Basile.



اللوحة ٣٦٣. إدجار ديجا. النجمة، ١٨٧٦-١٨٧٧. باستيل. متحف دورساي، باريس.

حيث عمل راقصًا، غير أنه ما لبث أن دان له المجد منذ انضم إلى «دياجيليف» عام ١٩٠٩ ليصمّم باليهات الفرقة، فخَلَّفَ في فن الباليه أثرًا شبيهًا بأثر «نوڤير» ومع أن «فوكين» بدأ بتطبيق الأفكار التي نادى بها «نوڤير» قبل مائة عام، إلا أن «فوكين» تَفَوَّقَ عليه بابتكاره مرحلةً جديدةً لفن الباليه أجملَ آراءه حولها في خمسة مبادئ:

أولها: الإقلاع عن خطوات الرقص النَّمَطية، وابتكار صيَغ جديدة تناسب كل موضوع، وتجيد التعبير عن قصة الباليه زمانًا ومكانًا وبيئةً.

ثانيها: تجنُّب استخدام الحركات الإيمائية في الباليه لمجرد التَّزْويق أو الترفيه، وعدم اللجوء إليها إلا إذا ارتبطتْ بخطة الباليه العامة.

ثالثها: استبدال حركات يشترك فيها الجسم بأكمله بحركات الأيدي.

رابعها: الانتقال من تعبيرات الوجه إلى تعبيرات الجسد كله، ومن تعبيرات الجسد الواحد إلى تعبيرات مجموعة الأجسام ليتّسق رقصُ الفرد مع رقص المجموعة.



اللوحة ٣٦٤. باليه «نافورة باختشي سراي» Fountain of Bakhtchisarai دار أوبرا القاهرة، ديسمبر ١٩٦٦ مع فرقة باليه القاهرة. ديانا حقّاق في دور «زاريما» Zarema ويحيى عبد التواب «خانْ جيراي» Khan Girei .

خامسها: عدم خضوع الباليه للموسيقى والديكور المسرحي فقط، وضرورة التقاء الفنون كلِّها معًا، وإفساح المجال أمام مهندس الديكور ومؤلف الموسيقى ومصمِّم الأزياء لعرض قدراتهم الـخَلاقَة.

ولعل أهم ما قدمه «فوكين» لفن تصميم رقصات الباليه، هو منهجه في اختيار موضوع الباليه حتى يغدو وسيطًا للتعبير عن أشد الانفعالات الإنسانية تعقيدًا، محرِّرًا بذلك الباليه من التصاقه بالقصص التافهة والخيالية. وقد مهّد «فوكين» بباليه «ليه سلفيد» - وهو ترجمة راقصة حرفية لموسيقى «شوپان» - الطريق للباليهات السيمفونية التي أبدعها بعده «ماسين» وغيره. وهو أيضًا مصمِّم رقصات الباليه الپولوڤتْسيانيَّة لأوپرا الأمير «إيجور» من موسيقى «بورودين» وكذا رقصات باليه «طائر النار» وباليه «پِتْروشكا»، وكلاهما من موسيقى «ستراڤنسكي».

وبرز من بين الراقصين الرُّوس الذين عملوا في فرقة «دياجيليڤ» شابٌّ روسيٌّ من أصل پولندي هو «ڤاسلاف نيچينسكي» الذي تَمَيَّزَ بقدرته على التحليق، فغَدا معجزة زمانه، حتى قال عنه أحد النقاد من معاصريه.

«كانت الوَثْبَة العظمى حين يقفز عاليًا هي ذروة فنه، حيث تراه وقد ثَبَتَ في الهواء لفترة تتجاوز بضعَ ثَوانٍ، موحيًا بسمات وجهه وقَسَمات جسده أنه على وشك أن يواصل صعوده ليمارس لعبة الحبل الهندي، بل إنه هو نفسه الحبل الهندي، فكأنه يندفع في الفضاء من خلال سقفٍ وهمي يختفي في طَيَّاته. وبعد تلك القفزة الفريدة في الهواء، يهبط أبطأ مما صعد، كظَبْي يجتاز سياجًا في خفة ليهبط وراءه على الجليد الهَشّ بسيقان تغوص فيه على مهل(٤).» وهكذا تَأَلَّقَ «نيچينسكي» على رأس الراقصين في فرقة «دياجيليڤ».

الباليه الكلاسيكي

وتنبني الحركة في الباليه الكلاسيكي على التقنية التقليدية وليدة البلاط الفرنسي في القرنيْن السابع عشر والثامن عشر الميلادييْن، ومدارس الرقص الإيطالية في القرن التاسع عشر، والأكاديمية الإمبراطورية للرقص بسان بطرسبرج وموسكو. ومن ثَمَّ ينصرف هذا التعبير في الأغلب إلى الباليهات التي ظهرت قبل القرن العشرين، مثال ذلك: باليهات «بحيرة البجع» لـ«تشايكوفسكي» و«ريموندا» لـ «جلازونوف». وقد ينطوي الباليه الكلاسيكي على أسلوب رومانسيٍّ وفقًا لعصره ومضمونه، مثل باليه «چيزيل» لـ «أدولف آدم» و«ليه سلفيد» لـ «شوپان» وإنْ عُدَّتْ بعض الباليهات التي ظهرت بعد ذلك ضمن الباليهات الكلاسيكية.

والباليه الكلاسيكي لا تشوب كلاسيكيّته أية عناصر نوعيّة؛ مثل ذلك الدَّوْر الذي تؤدّيه الأميرة «أورورا» في باليه «الجمال النائم» لـ«تشايكوڤسكي» حيث تتحول الرقصة الثنائية إلى نصٍّ دراميٍّ يتميز بالقدرة على التحكم في الانفعالات من ناحية، وعلى التحكم في القوَى العضلية من جهة أخرى.. الأمر الذي يثير الانبهار، ويُشَكِّل إحدى مآثر النجاح المسرحي الراقص.

وقد قدّم فن الباليه منذ نهايات القرن السابع عشر حتى أواخر القرن التاسع عشر - عددًا غفيرًا من الراقصين والراقصات ومُصَمِّمي الرقصات، يأتي على رأسهم «ماري كامارْجو (١٧١٠-١٧٧٠)» و«چان چورچ نوڤير (١٧٢٧-١٨٠٩)» و«أوجِسْت ڤِسْتريسْ (١٧٦٠-١٨٤٢)» و«كارْلوتا جْريزي (١٨٢١-١٨٩٩)» و«مارْيوس پيتيپا (١٨٢٢-١٩١٠)» و«ماري تِلْيوني (١٨٠٤-١٨٨٤)» و«فاني إلْسْلَرْ (١٨١٠-١٨٨٤)» وغيرهم. وعلى الرغم من ضياع الكثير من نصوص الموسيقى التي رقصوا على أنغامها، إلا أن بعض نصوص كبار المؤلِّفين الموسيقيِّين في القرن الثامن عشر ومستهلّ التاسع عشر لا تزال موجودة، مثل موسيقى باليه «دون چوان» (١٧٦١) لـ«جلوك» وموسيقى باليه «مخلوقات پروميثيوس» (١٨٠١) «بيتهوڤن».

ولقد نشأت مدارس مختلفة في فن الباليه تستخدم أساليب متباينة في سبيل بلوغ أهداف متعدّدة في شتَّى أنحاء أوروپا، وبصفة خاصة في إيطاليا وفرنسا وروسيا والدانمارك. وخلال القرن التاسع عشر، كانت موسيقى الباليه من نصيب بعض مؤلِّفي الموسيقى غير الأفذاذ، ولم ينقذْها من هذه الوَهْدَة إلا «ليوديليب» الفرنسي في باليه «كوپيليا» (١٨٧٠) وباليه «يلڤيا» (١٨٧٦) وكذا «پيتر تشايكوڤسكي» في باليهات «بحيرة البجع» (١٨٧٦) و«الجمال النائم» (١٨٨٩) «وكسارة البندق» (١٨٩٢).

ولم يقتصر تأثير فريق الباليه الروسي على يد «سيرچيه دياجيليف» في غرب أوروپا عام ١٩٠٩ على فن الباليه فحَسْب، بل تَعَدّاه إلى الموسيقى والتصوير والمناظر المسرحية، وحتى على الأدب!.

اللوحة ٣٦٥. ماجدة صالح .





اللوحة ٣٦٦. باليه «نافورة باختشي سراي» Fountain of Bakhtchisarai صورة «خَلفَ الستار» دار أوبرا القاهرة، ديسمبر ١٩٦٦.
رضا فريد في دور «خان جيراي» Khan Girei.

وفي لندن اندمجت فرق الباليه المتعدّدة في فريق «سادْلَرْز وِلْز sadler's wells» الشهير، الذي أطلق عليه فيما بعد اسم «فريق الباليه الملكي royal ballet». وفي نيويورك ذاعت شهرة «باليه مدينة نيويورك New york city ballet» ومنذ شرع المؤلف الموسيقي «ستراڤنسكي» في تأليف موسيقى باليه «طائر النار» (١٩١٠) تلبيةً لرغبة «دياجيليف» كان جانبٌ كبيرٌ من أعظم الأعمال الموسيقية في القرن العشرين من نصيب رقص الباليه.

وقد تطوَّر فن الباليه في عصرنا الحالي مُشَكِّلًا مجموعةً متنوعةً من الأنماط الحديثة التي تخطت الإطار الضيّق لأوضاع الباليه الكلاسيكي، فإذا مصمّم الرقص الفَرنسي المعاصر «سيرچيه ليڤار» يضيف تجديدًا بارعًا بتحريك وضع «الأرابيسك» الكلاسيكي الـمُحْدَث الذي أضافه «دياجيليف» إذ احتفظ «ليفار» بالخط المائل الممتد من أنامل إحدى اليديْن إلى أنامل الأخرى، ولكنه جعل الخط الرأسي للساق المنتصبة يميل هو الآخر، وهو ما يفرض على الراقص تبديل ساقيْه تبديلًا سريعًا يفسح أمامه المجال لتنويع حركته لحفظ توازن جسده، ويُكْسِب رقصه ثراءً لم يَحْظَ به من قبل.

وقد تميَّز من بين أنماط الباليه نمطٌ أُطلق عليه اسم «الباليه الحديث»، وهو من إبداع الراقصة الأمريكية «إيزادورا دَنْكان» انتشر مؤيِّدوه في أمريكا وألمانيا حتى سُمِّيَ «رقص أوربا الوسطى». وتمثّل الولايات المتحدة الأمريكية الـمَعْقِل الحقيقي لفن الباليه الحديث الذي أصبح ركنًا هامًا في الحياة الفنية بأمريكا.

ويرتكز مذهب «إيزادورا دنكان» في الباليه على دعائم ثلاث: إيمانها بضرورة تحرير الباليه من كل ما يتّصل بالأوضاع التقليدية أو المصطنعة، واستخدام الجسد في التعبير عن روائع الأعمال الموسيقية وتفسيرها تفسيرًا منظورًا، وعدم الالتزام بالصِّيَغ المتواترة من تكوينات أو تركيبات تشكيليّة، وذلك بالاعتماد على تلقائيّة الابتكار والإبداع الـمُرْتَجَل. ومن المرجَّح أن «فوكين» قد احْتَذَى حَذْوَ «المذهب التعبيري» الذي انتصرت له «إيزادورا دنكان» فإذا بهذا التأثر يتجلَّى في تصميمه لرقصات باليه «دافنس وكلويه» في عام ١٩١٢

وفي سبيل تحقيق مذهبها الفني، قامت «إيزادورا» بزيارة العديد من المتاحف العالمية لدراسة أصول الرقص الإغريقي عن طريق تأمُّل رسوم الأواني الخزفية ولوحات النقش البارز، فكان للرقص الإغريقي أثرٌ عميقٌ في تصميم كثير من الأعمال الراقصة التي قَدَّمَتْها «إيزادورا» على أنغام العديد من الأعمال الموسيقية التي كُتبت أصلًا للأوركسترا.

ويرتكز «الرقص الحديث» على استخدام الحركات الطبيعية التي تمثّل انعكاسًا للفكر المنطقي. وقد عُرف هذا الرقص بجُنوحه نحو التعبير عن الانفعال الذي يؤدي دورًا

أساسيًا في تحديد الحركة التي قد تكون تلقائية عند بعض الراقصين ومُصْطَنَعَة عند البعض الآخر. وهكذا تكون حركة الراقص إما صادقةً مُقْنِعَةً، أو مجرد التواء باهت أو التفاف ساذج. وقد اتهم البعض «إيزادورا دنكان» بانحصار مقدرتها في محاولة تدريب الجسد على إتقان التعبير عن الروائع الموسيقية، بل وبرتابة الأوضاع والخطوات التي كانت تستخدمها، وإنْ برعت في إثارة مشاعر المشاهدين. وهكذا جَرَّدَه هذا البعضُ من السَّعْي الجاد إلى الارتقاء بفن الرقص، وكذلك من تقديم ما يمكن أن يُعَدَّ إضافةً قيّمةً له. ويتّخذ هذا الفريق في النهاية من عجزها عن القضاء على المدرسة الأكاديمية للرقص دليلًا على حيوية هذه المدرسة وقدرتها على البقاء.



اللوحة ٣٦٧. إدْجار ديْجا. بروفة باليه على خشبة المسرح، ١٨٧٤، زيت على قماش. متحف دورساي، باريس.

موجز لتاريخ الباليه

يعد الباليه صورةً من صور الأداء المسرحي للرقص الكلاسيكي المصحوب عادةً بالموسيقى والأداء الإيمائي «الپانتومايم» والتمثيل الصامت والإيحاء بالحركة بدلًا من الحوار، وتعبيرًا عن العواطف والانفعالات. والواقع أن فن الباليه قد نبع من خلال المسرحيات الإيمائية الصّامتة لتلاوة قصةٍ مّا أو للتعبير عن موضوع دالٍّ بعينه. وقد اشتُق اسم «الباليه» من كلمة ballare الإيطالية التي تعني «يرقص»، ومن ثَمَّ صار هو المعبِّر عن حركة الرقص. ولقد كان في نشأته الباكرة مشهدًا قصيرًا يشكّل فيه الراقصون والراقصات العنصر الغالب في الأداء، أما جمهور النَّظّارة فكان من طبقة النبلاء بادئ الأمر، غير أنه ما لبث أن اكتسب شعبيةً كاسحةً بين الجمهور في مستهل القرن ١٨ عندما

اللوحة ٣٦٨. أحد عروض باليه القاهرة.



نضجت مهارات فريق الباليه وصارت فِرَق الرقص تقدّم عروضها في شتى أنحاء أوربا، فضلًا عن أمريكا. ومع ذلك، ظل فن الباليه مرتبطًا بالمناخ الباذخ المترف للمسارح الملكية ودور الأوبرا الكبرى. ومع جولات الراقصة الشهيرة «آنا باڤلوڤا» المكثفة حول العالم بين عامي ١٩١٠ و١٩٣٠ وانتشار أنشطة مؤسسات الرقص، مثل «باليه مونت كارلو الروسي» و«مسرح الباليه الأمريكي» و«باليه مدينة نيويورك» و«الباليه الملكي» في بريطانيا، ثم منذ عام ١٩٥٠ حين بدأ سيل التأثير غير المسبوق لأفلام السينما والتليڤزيون التي تناولت موضوع الرقص، وقد أسهمت كل هذه الجهود في ازدهار فن الباليه، كما جذب انتباه الجماهير واهتمامهم، ولا سيَّما عندما ظهر عرض تليڤزيوني لباليه «الجمال النائم» للموسيقار «تشايكوڤسكي» بمسرح «سادلرز ولز» (المسرح الملكي الآن) شاهده ما ينوف على ثلاثين مليون متفرج.

تطوُّر فن الباليه

نشأ فن الباليه - شأنه شأن الأوبرا - بواعزٍ من رعاية البلاطات الملكية ومهرجاناتها خلال عصر النهضة الإيطالية؛ إذ جرت العادة في عصر «آل مديتشي» فلورنسا بتكريم ضيوفهم ذوي الشأن المرموق من خلال حفلات قد تستغرق خمس ساعات أو ست،

اللوحة ٣٦٩. أحد عروض باليه القاهرة.



وتنطوي على مجموعة من فقرات الموسيقى والشعر، سواء إلقاءً أو غناءً، وكذا حفلات الرقص، في إطار يفتقد في أغلب الأحوال موضوعًا يربط بينها.



اللوحة ٣٧٠. باليه «عروس النيل» Bride of the Nile رقصة ثنائية من تصميم ماجدة صالح مسرح البولشوي بموسكو - مسابقة الباليه الدولية الدور الثاني ١٩٨٥ (تدريب ماجدة صالح). منال زكريا وأحمد عزت.

وكانت الثياب بالغة الفخامة والأناقة، سواء للرجال أو النساء، حيث تُعَدُّ مشاهد ثلاثية الأبعاد بقاعة الاحتفالات التي ينفَق عليها ببَذَخ زائد. والمعروف أن الفنان الأشهر «ليوناردو دافنشي» قد تردد على العديد من هذه الحفلات في بلاط ميلانو وغيره. ويُرْوَى أن النبيل الثري «بِرْجوتْزيو دي بوتا» كان هو الآخر مولَعًا بتقديم الحفلات الباذخة، فأقام حفلاً على شرف دوق ميلانو «چيان جالِتْزو سُفورْزا» وعروسه «إيزابلا دي آراجون» فيما بين تناوُل الوجبات المتتابعة، قدّم فيه أسطورة «چاسون والفَرْوَة الذهبية»[٥] في عرض راقص تَصْحَبُهُ الموسيقى، وكان المشاركون جميعًا من النبلاء، فجرى الرقص وَفْقًا لقواعد البلاط وعاداته خلال ذلك العصر.

وعندما تربعت «كاترين ده مِديتْشي» على عرش فرنسا، أدخلت حفلات الترفيه تلك المأثورة عن المآدب الإيطالية، وسَرَت الشائعات بأنها كانت تأمل من خلال هذه الحفلات الترفيهية إبعاد ابنها «هنري الثالث» عن شؤون سياسة الدولة! ولا ريب أنها هي التي شكّلت أو ابتدأت تاريخ الباليه وصاغته عندما قدمت في ١٥ أكتوبر عام ١٨٥١ باليه «الملكة الضاحكة» احتفالًا بزفاف «دوق جوايز» إلى «مرجريت ده لوزين» فكان أول باليه موثَّق ومنشور قام به مؤلفه ومصمّم رقصاته «بالتازار ده بوچوابيه» وقد كان أصلًا عازف كمان إيطاليًا عينته «كاترين» رسميًا مديرًا لاحتفالات البلاط. وتحكي القصة أسطورة الساحرة «كيرْكي» من خلال إلقاء الشعر والرقص الارتجالي الذي تؤدّيه الملكة وسيدات البلاط ونبلاؤه.

اللوحة ٣٧١. إدْجار ديْجا. قاعة تدريب الراقصات بدار الأوبرا الباريسية، ١٨٧٤. زيت على قماش. متحف أورسيه، باريس، فرنسا.



وقد قام «بوچوابيه» بنشر هذا الباليه في سِفْر ضخم يمكن أن نعدّه أول «ليبريتو» في تاريخ الباليه. وقد استهلّه بأول تعريف للباليه في التاريخ، حيث وصفه بأنه نظام هندسي راقص يؤديه أفراد يرقصون معًا في ظل تآلُف أصوات الآلات، أو ما يسمى بـ «الهارمونية»، وينطبق هذا التعريف على أنشطة أخرى رافضةً العصر الحديث[٦]

ولم تلبث الحفلات التنكرية الإيطالية أن سادت خلال عصر «هنري الثامن» في إنجلترا، ثم عمت وطغت شعبيتها حتى تحولت إلى «مهرجانات تنكرية»[٧]، ثم إلى «حفلات المساخر الإنجليزية masquerade» وهي صورة قريبة إلى حد بعيد من باليهات البلاط الفرنسي. وقد عكف «بن چونسون» على تأليف العديد من مهرجانات هذه المساخر الرائعة.

اللوحة ٣٧٢. باليه «دون كيشوت» Don Quixote، مع فرقة باليه البولشوى على مسرح قصر الكرملين بموسكو، ديسمبر ١٩٧١ (الفصل الأول).
ماجدة صالح في دور «كيتري» Kitri.



اللوحة ٣٧٣. ماجدة صالح.



وكانت رقصات البلاط آنَ ذاكَ من نوعيْن، هما: «رقصة الپاڤان pavane» وهي رقصة بطيئة الحركات من القرن ١٦ وصفها «شكسپير» في بعض مشاهد رواياته، كما تصاحبها الموسيقى عادةً، وقد يشارك الكورال في أدائها. وأشهر ما كُتب في هذه الصيغة (پاڤان) كان «رثاء أميرة إسبانية متوفاة» للموسيقار «موريس راڤل» التي كتبها للپيانو سنة ١٨٩٩ وأعيدت كتابتها للأوركسترا فيما بعد. وثمة كتاب هام مجمل عنوانه «أوركسوجرافيا» نشره القس «چان تابوره» عام ١٥٨٨ تناول فيه شرح هذه الرقصات بدقة شديدة لدرجة أنه بات في الإمكان إعادة عرضها اليوم على خشبة المسرح وفيما بعد، قام العديد من مصممي الرقصات الفَرنسيِّين والإيطاليِّين - مثل «سيزار نِجْري» - بنشر عدة دراسات خلال عاميْ ١٦٠٢ و١٦٠٤ لتطوير الخطوات البسيطة لتلك الرقصات الشعبية، حتى غَدَتْ أساسًا لتقنيات الباليه الكلاسيكي، ثم بقيت هذه الباليهات تقدَّم على مدى قرن آخر على أيدي النبلاء الهواة.

الباليه في عصر «لويس الرابع عشر»



اللوحة ٣٧٤. إدجار ديجا. بروفة على خشبة المسرح، ١٨٧٨-١٨٧٩.

تحوَّل الباليه خلال فترة حُكم الملك الشمس إلى فنٍّ جاد، فلقد كان «لويس الرابع عشر» مولعًا بالرقص منذ صباه، وكان مشاركًا بصفة دائمة في حفلات البلاط، واكتسب لقب «الملك الشمس» Le Roi Soleil بعد أن قام بدور «الشمس» في باليه «الليل» Ballet de nuit عام ١٦٥٣ وكان عُمْرُهُ آنَ ذاكَ خمسة عشر عامًا، لكنه اعتزل الرقص عند بلوغه الثلاثين، وإنْ ظل طوال حياته مولعًا به. وكان البلاط الملكي زاخرًا بالفنانين العباقرة الذين وقع عليهم اختيار المؤلف المسرحي «موليير» والموسيقار «لولي» والشاعر «إيزاك بونْستار» ومصمّم الرقصات «شارل لوي بوشامْ» الأمر الذي عَجَّلَ بتطوّر فن الباليه، فظهرت عروضه على مستوى رفيع غير مسبوق، غير أن مستوى الراقصين والراقصات جاء متواضعًا لقِلَّة المِران ونقص التدريب. وكانت ملاهي «موليير» تتضمّن فواصل راقصة تتخلّل المشاهد الحوارية.. كما كان نقص أعداد الراقصين، وعجز النبلاء الهواة عن مسايرة التطوّر الجِذْري السريع في تقنيات الرقص الاحترافي، ما ألهم «لويس الرابع عشر» بفكرة تأسيس «الأكاديمية الملكية للموسيقى» سنة ١٦٦١ فإذا ما حققته هذه الأكاديمية المبتكرة التي أدارها أرْقى كوادر الفنانين المحترفين يشجّع في عام ١٦٧٢ على إقامة مدرسة لتدريب محترفي الرقص. وباندماج هذه المؤسسات، ظلت الأكاديمية الملكية للموسيقى - أو أوبرا باريس بمعنى أصح - لأكثر من ثلاثة قرون مقرًا دائمًا لعروض الباليه. وبالرغم من أن سيدات البلاط كثيرًا ما شاركن في هذه المناسبات الملكية، إلا أن الأدوار النسائية ظل يؤدّيها الشباب الذكور، إلى أن زَجَّ «لولي» في عام ١٦٧١ بأولى الراقصات المحترفات، وعلى رأسهن الراقصة الأولى «لافونْتين».. أول باليرينا في تاريخ رقص الباليه.. فأُطلق عليها لقب «ملكة الرقص».



اللوحة ٣٧٥. باليه «نافورة باختشي سراي» Fountain of Bakhtchisarai، الفصل الثالث، دار أوبرا القاهرة، ديسمبر ١٩٦٦.
ماجدة صالح «ماريا» ورضا فريد «خان جيري» Khan Girei.

فريق الباليه المصري

وكانت وزارة الثقافة المصرية في عهد ثورة يوليو قد أنشأت معهد الباليه بأكاديمية الفنون عام ١٩٥٩ وتخرّج فيه حتى نهاية عام ٢٠٠٦ عدد ٣٤٥ راقصا وراقصة، كما أوفدت الوزارة عددًا من الخريجين البارزين إلى أكاديميات موسكو وباريس ونيويورك - بكل بعثة نحو عشرة خريجين من الرواد الواعدين - للحصول على درجة الدكتوراه في فلسفة الفنون وفن تصميم الرقصات (كوريوجرافي). وتمخضت هذه الجهود والرعاية عن ظهور فريق قومي طليعي للباليه عام ١٩٦٧ ذي رصيد من الأعمال الجادة التي يُشار إليها بالبنان هنا وهناك.

وكانت باكورة أعماله «باليه نافورة بخْتشِي سراي» لِلْموسيقار أَصافْيِڤْ وإخْراج ليونيدْ لاڤْروڤْسْكي مدير مَسْرح البولْشويْ بموسكو آنذاك، فَحقَّقَ نجاحا ملحوظًا، مما دَفَعَنى إلى تَوْجيه الدَّعْوة إلى الرئيس جمال عبد الناصر والسَّيدة قرينته - رَحمَهُما الله - ليتَذَوَّقا الثَمَرة الأولى لإنْشاء معهد الباليه بعد سنَوات سَبْع مِن إنْشائه في الحَفْل الافْتتاحي الرَّسمي، وذلك فى ديسمبر ١٩٦٧، فَلبَّى سيادَتُه وَقرينَتُهُ الدَّعوة مُتحَمِّسا. وبعدَ انْتهاء العرض مَنَح الرَّاقصين والرَّاقصات الخَمْس الأوائل وِسام الفُنون مِن الطَّبقة الخامِسَة، كَما مَنحَ الرّاقصين الخَمْس الأوائِل نَوْطَ الاسْتحْقاق من الدّرجة الأولى، ولم يَفُتْه أن يمْنَح الخُبَراء الرّوس أَوْسِمةً مُناسبة لجُهودهم الجادّة الصّادقة المُتَفانيَة.

واشتمل «رصيد» فريق الباليه الطليعي على باليهات. «چيزيل» لـ «أدولف آدم» و«دافنس وكلويه» لـ «موريس راڤل» و «مارك شاجال» و«أمسية جِني الغاب» لـ«كلود ديبوسي» و«دون كيشوت» لـ «لودڤيج مينكوس» والفصل الثاني من باليهي «بحيرة البجع» و «كسارة البندق» لـ «تشايكوڤسكي» و«الأمير إيجور» لـ «أَلِكْسَنْدَر بورودين» وغيرها من المنوَّعات، يرافقها أوركسترا القاهرة السيمفوني. وكما نالوا إعجاب المواطنين، ظفروا كذلك بإعجاب الزائرين الأجانب.



اللوحة ٣٧٦. باليه «جيزيل» Giselle، الرقصة الثنائية Pas de Deux من الفصل الثاني، مسرح البولشوي بموسكو - مسابقة الباليه الدولية، الدور الأول ١٩٨٥ (تدريب ماجدة صالح). منال زكريا وأحمد عزت.


اللوحة ٣٧٧. في القاهرة عام ١٩٦١، الرئيس جمال عبد الناصر بصحبة ثروت عكاشه مع مجموعة من أبطال فرقة باليه أوبرا بلجراد ذهبوا لتحيته بعد أن شاهد العرض الذي قدموه.


اللوحة ٣٧٨. باليه أوبرا القاهرة، دافنس وكلويه ١٩٦٩، إخراج سيرج ليفار، الرئيس جمال عبد الناصر وقرينته بصحبة ثروت عكاشه في العرض الافتتاحي.

ومن المؤسف أن هذه الصفوة من الشباب لم تجد لها مكانًا مرموقًا في مصر يرعاها ويشد أزرها ويُحِلُّها مكانها الذي تستحق، فإذا بعض هؤلاء النجوم يهجرون المهنة نهائيًا إلى غيرها، وإذا البعض الآخر يهاجرون إلى بلاد الله الواسعة في أوربا وأمريكا وأستراليا ليجدوا هناك صدورًا تتلقفهم وترحّب بهم وأيادٍ ملتهبة تصفق لهم. وإذا بنا نرى النجم «رضا شتا» يتألق راقصًا أولَ ثم مديرًا لفرقة باليه مدينة «برن» عاصمة سويسرا، وكذا شقيقه «حسن شتا» الذي كان راقصًا أولَ بأستراليا، و «جمال يسري جودة» راقصًا أولَ في باليه هامبورج بألمانيا، و «أحمد عاشور» راقصًا أولَ في باليه برلين، و «صفوت عبد

الملك» راقصًا في نيويورك. كما نرى «ليلى أمين» تنشئ مدرسة لتعليم الباليه في أستراليا، و «ميرفت النبراوي» و «وجيه يوسف» يُنْشِآن مدرسة أخرى للباليه بولاية نيويورك، حتى بلغ عدد من هاجروا ستة وثمانين راقصًا وراقصة من خيرة العناصر الموهوبة. ومَن بقي منهم إما أنه غيَّر مجرى حياته بأكمله، أو لم يجد أمامه غير الملاهي الرخيصة حيث العطاء سهل موفور!

أَما كنا نحن في مصر أَوْلَى بأبنائنا وبناتنا أولئك الذين تَخَطَّفَتْهُم الدولُ شرقًا وغربًا بعد أن فطنت إلى أقدارهم وكفاءاتهم الفنية؟ لقد كانوا أشبه ما يكونون بثمرات طيبة أينعت وحان قِطافُها، فاقتطفوها هم هانئين بعد أن ساغ لهم مَذاقُها.



اللوحتان ٣٧٩، ٣٨٠. سيرة حب. دافنس وكلويه، باليه أوبرا القاهرة، ماجدة صالح وعبد المنعم كامل، إخراج سيرج ليفار. ديكور مارك شاجال. تصوير د. ناجي يسى. موسم ألفيّة القاهرة ١٩٦٩.



اللوحتان ٣٨١، ٣٨٢. دافنس وكلويه، باليه أوبرا القاهرة.





شَاجَال
وفـن البالـيـه

كان أسلوب «شاجال» مختلفًا عن أساليب غيره من الفنانين، ومستقلا في الوقت نفسه عن التيارات الفنية المعاصرة له، غير أنه - دون شك - قد تَشَكَّل بفعل شتى التأثيرات المختلفة من حوله، والتي انبثقت عنها شخصية فنية أصيلة متحررة، تمتلك زمام شعور بالغ الرَّهافة يَسْمو منفعلًا بما يجري حوله، فإذا جمهور المشاهدين يتطلع إلى «شاجال» لا باعتباره فنانًا معاصرًا مجدِّدًا فحَسْب، بل بوصفه شخصية أسطورية ساحرة تُؤْثِر العمل وَفْقَ ركائز ثبت نجاحها بالفعل.. يتناولها بالتجربة أولًا، ثم يتلوها بالتنفيذ، أو يستخدمها كبالونة اختبار تقوده نحو نزعة فنية مبتكَرة. وقد كان الباليه في نظره نبضات قوًى فنية راقية وبحرا هائجًا تعلو مياهه وتهبط، كما تنحسر وتمتد في جَزْر ومد يحتضنان الراقصين والراقصات، على حين يحقق الغناء الأوبرالي توازنًا ملحوظًا باحتوائه على بُعد ثالث يؤدي هو الآخر دورًا معبّرًا عن مختلف وجوه الحياة، فَضْلًا عن إثْراء العمل الفني من خلال انسياب الأنغام الناعمة. وهكذا كان «شاجال» يحاول جاهدًا الإفادة من مثل هذه العناصر المتواشجة، الـمُشَكِّلَة للغرض الراقص أو الدرامي؛ لتدعيم جماليّاته وحضوره الفني.

اللوحة ٢٨٣. دافنس وكلويه، باليه أوبرا القاهرة.





اللوحة ٣٨٤. دافنس وكلويه، باليه أوبرا القاهرة.

ما من شَكّ في أن علاقَة شاجال بالفَن الْـمسرحي كانت بِمثابة رِحْلَة طَويلة اسْتغْرقَ قطْعُها عدَّةَ مَراحلَ، مُرورًا بِعَوالِمِ الدِّراما والأوبرا والباليه التى كان كلُّ واحِد منْها تَشُدُّه وتُغْريه، لَكِنّه يَأبَى الرُّضوخ والاسْتسْلام لأيٍّ منْها، إلاَّ أنَّه أمامَ هَذِه الإغْراءات الْـمُتنوِّعة آثَرَ ألَّا يَنْحَرِف عن طَرِيق الرَّسْم والتّصوير والتّلْوين الذي اصْطَفاه و وقع علَيْه اخْتيارُه، حتَّى مع ضُلوعهِ بَيْن آونَةٍ وأخْرى في مُغامرات لم يَسْبِقْ له أن طَرَقها. فَلَقَدْ أخَذَ هذا الدَّرْب حتّى الذي طَرَقَه مُنْذُ نُعومَة أظْفاره - تَتَجَلّى له أسْرارُه وإمكاناتُه يَوْمًا بعد آخر، حتى انْتَهى إلى حَتْميّة مواصَلة مَسيرته في الرَّسْم والتَّصوير والتَّلوين من خلال الْـمُعْطيات الجديدَة الواعِدة.

وعلى الرّغْم من مُمارسةِ عَمَلِهِ في مَرْسَمِ الفَنّانِ «باكِسْت» أثناءَ شَبابه الـمُبكِّر، إلَّا أن شاجال لم يقْتَصِرْ في مَسيرته الإبْداعيَّة على المشارَكة في ديكوراتِ الباليه الرُّوسي فَحَسْب، بل كان يَدَّخِرُ لِنَفْسهِ اهْتِماماتٍ أخْرى تُثِيرُ فضولَه وتُنْعِشُ آمالَه وتَطلُّعاته الفنّية. فقد شُغِفَ بما اكْتَشَفه في مَتاحِفِ روسيا من إنْجازات «سيزانْ» و«جوجانْ»، الأمْرَ الذي دَفعَه إلى اتّخاذ قَرارَه بالارْتحال إلى الخارج. ومن هنا وَقَعَ اخْتيارُه على پاريس بعد أنْ اقْتَرحَ عليه أستاذه الفَنانُ «باكِسْت» التَوجُّهَ إليْها للمُشاركة مع فَنّاني پاريس في «التَّصْميم» الجَماعي للدّيكور المسْرحي، غير أنه لَمْ يَسْتَجبْ لهذه التَوْصيَة لأنه لم يَكُنْ

يَشْعُر بأيِّ رابطَةٍ مُشْتَرَكَة بين كُلٍّ من. مَفْهوم الرُّسومِ التَوضيحيّة الـمُسْتَوْحاة من الفولْكُلور الرُّوسي، وبين طِراز العَصْرِ الحديث، وأسْلوب الباليهات الرُّوسيّة والثَّورة الحقيقيّة في «عالِم الصُّورَة واللَّون» الذي ما لَبِثَ شاجالُ أن الْتَزَمَ به عند وصولِه إلى باريس بِدايَةً من عام ١٩١٠، غير أن محاولات شاجال - بذَوْقِه الخَيالي- كانت مُحَيِّرَةً وعَميقَةً، فَتعَذَّرَ على عُشّاق الفُنونِ قَبولُها بِسَهولَةٍ وهذا فيما خَلا بعض العقول اللَّمّاحَة، على رَأسِها الفيلسوفُ والنّاقِدُ الفَنّيُّ الشَّهيرُ «أبوللينيرْ (١٨٨٠-١٩١٨)» الذي وَجَّه الشِّعْرَ الرَّمْزِيَّ صَوْبَ وُجْهات جديدة، كما أعَدَّ ميثاقَ السُّورْياليّة الشَّهيرَ وأعْلَنَه، وسانَدَ الفنّانين السُّورياليّين مُساندةً إيجابيّة. وكان شاجالُ شَديدَ العِشْقِ للأعْمال الأدبيّة للكُتّاب البارِزين، كما كان تَقْديرُه لِنَوابغِ الموسيقيّين بمثابة وَلَعٍ جُنونيٍّ فاق كلَّ تَصَوُّر حتى غَدا افْتِتانًا بلا حُدود.

ومن اليَسيرِ عَلَيْنا أن نَتَخيَّلَ ما أسْفَرَ عنه الموقفُ المأساوي من صَدى في حافظَة شاجال خِلال تِلك الـمَرْحَلة الحَرِجة من حَياتِه حين فَرَضَتْ عَليْه السُّلْطاتُ الفَرَنْسيَّةُ- الخاضِعَةُ لِلنُّفوذِ النّازي آنذاك- الرّحيلَ عن فرنسا رغْمًا عنه، فألْقيَ علَيْه القَبْضُ بميناء «مرسيليا» إلى أن أُطْلِقَ سَراحُه، وعندئذٍ أدْرَك أن الوقْتَ قد حانَ للاسْتِجابَة لِدعْوَة الأمْريكيّين التي كانَ قد أرْجَأها إلى حين. وفي اليوم الحادي والعِشْرين من شهرِ يونيه سنة ١٩٤١ تَوقَّفَ لِوَقْتٍ طَويل بمدينةِ لِشْبونَة البُرتغاليّة، وهو اليَومُ الذي شَنَّتْ فيه جَحافِلُ الألْمانِ هُجومَها الوَحشِيَّ على وَطَنِه الرُّوسي، وبِصفَة خاصَّة على قَرْيَتِه «ڤيتِبسْك» التي وُلِدَ بها ونَشأ وقَضى شَبابَه الـمُبكِّر. وقَدْ مَرَّ شاجال بمَرْحَلة عَصيبة بعد أن بلَغَتْه أنْباءُ الدَّمارِ الذي عَصَف بِوطَنِه من جَرّاء اجتياح آلة الحرب الألمانية الكاسِحَة له، وبهذا فَقَدَ شاجالُ مَصادِرَ إلْهاماته الـمبكِّرةِ التي رَضَعَت ماضيه الأثيرَ وذِكْرياتِه الدَّفينةَ مُسْتَرْجعًا أشْجانَهُ التي لم تَكُفّ عن مُراوَدتِه ما عاشَ، وأخَذَ شاجالُ يستعيدُ ذِكْرَى تلك الأيّام الخَوالي لا في ذاكِرَتِه و وَعْيه الباطِني فَحَسْب، بل انْعكَسَتْ على شَتَّى إنْجازاتِه الفَنيَّةِ، يَغْتَرِفُ منْها رُؤاه، ويَصُبُّ فيها غَضَبَه واحْتِجاجه.



اللوحة ٢٨٥. دافنس وكلويه، باليه أوبرا القاهرة.

العَرْضُ الشّامل

كما ذكرنا من قبل كان حُلْمُ شاجال الذي لَمْ يُفارِقْه هو العَرْضُ الشّامِلُ بحيث لا يكونَ ثمة انْفِصالٌ بين الإطار الخارجي للْمَشْروعِ الفَنيِّ الذى يَنْهَضُ به وبيْن مَسيرَة الأحْداث، أو بَيْن الدّيكور الثّابِت وبين الأَزْياءِ الْـمُتماوِجَة التي لا تكشِفُ عن الوَثْب والحَرَكَة، أو بَيْن عناصرِ الفنون التَّشْكيليّة وانْسيابِ الأنْغام الصَّدّاحَة الْـمُناسِبَة. وبهذا لا تَكونَ «أزْياءُ العْرض الرّاقص» مُجَرَّد ثيابٍ فَحَسْب، وإنما هي وَسيلةٌ جَوْهَرية للدلالَة على الشَّخْصيَةِ الْـمُمثَّلة والتَّعرُّف عَلَيْها وَصْفيًا وحَرَكيًا، فإذا اللَّوْنُ ينْسَرِبُ فوقَ جَسَد الرَّاقصِ أو الرَّاقصَة تَمييزًا لشَخْصيّته فوق خَشَبة الـمَسْرح ودَوْرِه ومَكانَتِهِ، وما يَتَحَلَّى به مِنْ شَمائِل تَرْفَعُ من قَدْرِه أو مِنْ رَذائل تُشينُه، حتّى لتغْدو شَخْصيَّتُه أو شَخْصيَّتُها النُّورانيَّةُ أو الـمُتَدَنِّيَة مُشاركة في مَنظومة الإضاءَة على حين تَلْعَبُ الأزْياءُ دَوْرَ أوراق الشّجر الْـمُترامِيَّة في أنْحاء الغابَة. ألْوانٌ سابحةٌ مُحَلِّقةٌ في دَوّاماتٍ مُتَحَرِّكةٍ خاضِعَةٍ لِتَتابُع رَشيق لِلْحَرَكات والوَثْبات والألْحان، وإذا الـموسيقى تَبْلُغُ بجُمْهور الْـمُشاهِدين ذُرْوَة الإفْصاح عَنْ نَفْسها على نَحْو ما يَصفُها شاجال بقوله: «تَوَخَّيْتُ أن أتَناوَل كُلّا من «باليه أليكو» و«باليه طائر النار» دون مُبالَغَة فى الزَّخْرَفَة لأنِّي لاَ أنْشُدُ التَّعْبيرَ عن مُجَرَّدِ خَطٍ أوْ لَوْن، بل أتَطَلَّعُ إلى أن يُؤدِّي عُنْصُر اللَّوْن دَوْرَه الآسِر، وذلك بالإعْرابِ عن ذاتِه تِلْقائيًا، فَلَيْس ثَمة تَكافُؤٌ بين العالَمِ الذي نَعيشُ فيه وبين العالم الذي نَتوقُ إلى الكَشْفِ عن أسْرارِه بِوَسائلنا العَميقة الْـمُسْتَهلَكَة، فَتَغْدو أعمالُنا نُسْخةً مُحاكيَةً للطَّبيعة، بل جَديرٌ بنا أن نُعيد لعُنْصُر اللَّوْن دَوْرَه الجَوْهَريَّ الْـمُنْطَلِقَ بِلا حُدود والذي في سَبيلِه اخْتارَ شاجال تَكْريسَ حَياتِهِ في خِدْمَة الفَنِّ، فعالمُ الإبْداع عِنْدَه لا يَحْكُمهُ إلاّ الخيالُ وَحْدَه، وهو يَأبى الخُضوع إلى قيودِ العَلاقاتِ الكَلاسيكيَّة السَّالفَة التي كان يَفْرِضُها الـمَنْطِقُ السَّائدُ، ومن ثَمَّ انْطَلَقَ بِعَزيمةٍ لا تُفَلّ نحو تحْديد تلك القُيودِ الباليَة ومُحاصَرَتِها قبل الإقدام على إزاحَتِها، مُبتكرًا عَلاَقاتٍ جَديدةٌ طازَجَةٌ مازال مُثابرًا على تحقيقِ أهْدافِهِ وتحرير جيله من الْـمَفاهيم الـمُتَقادِمَة، مُؤمِنًا بأن التَّحديث هو الوَرَقَة الرَّابحة في نهاية الـمطاف.



اللوحة ٣٨٦. دافنيس وكلويه، باليه أوبرا القاهرة.

باليه أليكو

في نهاية عام ١٩٤١ أسند «مسرح نيويورك للباليه» إلى «مارك شاجال» إعداد الستائر والأزياء لباليه مُقتبس عن قصيدة «الغَجَر» (أو النَّوَر) للأديب الروسي الشهير «بوشكين» والتي كان «شاجال» يُكِنُّ لها تقديرًا عميقًا مُنْذ صباه.

و وقع اختيار الموسيقَى على ثُلاثيّ البيانو الشهير «پيوتر تشايكوڤسكي (١٨٤٠-١٨٩٣)» التي صاغها خِصِّيصا في ذكرى صديقه الحميم عازف البيانو الأشْهر «أرْتورو روبِنْشتاين (١٨٣٥-١٨٨١)» وقام بعزفها لأوّل مرة في ٣٠ أكتوبر عام ١٨٨٥ وتنطوي الحَركَة الموسيقيَة الأولى ذات الطّابع الرومانسي على خلفيَّة لحنيّة بديعة معزوفة على آلة التشيلّلو، ثم لا تلبث أن تتحوّلَ في ختامها إلى مارش جنائزي. أما الحركة الثانية والأخيرة فجاءت خارج نطاق المألوف، حيث يسْتَهلُّها بلحن روكوكيٍّ ميلوديٍّ الطابع لآلة التشيللو ينتقل اللحن من خلاله من مقام إلى آخر، الأمر الذي أضفى لونًا من الجدية على المقطوعة، بمثل ما يحققنها بالجاذبية والتشويق اللذين يدفعان الملل عن المستمع، ثم لا يلبث اللحن أن يتطور إلى ذرى نشوانة. ورغم قصر هذه الحركة التي لا يتجاوز عزفها أربعين دقيقة إلا أنها تعد أعقد ما ألّفه «تشايكوڤسكي» للعزف على آلة البيانو خلال مسيرة إبداعاته الزاخرة. ومع هذا، فقد تحقق لها رواجٌ شعبيٌّ طاغ بالرغم مما يغلّفها من اكتئاب. فلقد عبّرت ألحانه الحزينة الجادة بأنغام متمهلة، ثم باندفاع مكثف، وذلك وفقا للوصف الذي خلعه عليها الموسيقار تشايكوڤسكي نفسه في رسالة له بتاريخ ١٢ يناير ١٨٨٢ بقوله: «لقد أضفيت سمة جنائزية على هذه الثلاثية، على حين ساد التنوع الإيقاعي مواقف العرض الراقص، كما دبجت دقات أجراس الكنيسة التي تتطرق إلى آذاننا وكأنها رثاء شخص ينعي أخلص أصدقائه.»

ولعدة شهور عمل «شاجال» بحماسة متدفقة بالاشتراك مع مصمم الرقصات «ليونيد ماسين» الذي كان يصل كل صباح إلى المرسم بانتظام حاملًا معه الجراموفون الخاص به والأسطوانات المسجلة عليها الألحان المختارة لرقصات الباليه، أما «شاجال» فكان يعد أزياء الراقصين والراقصات، والستائر المصورة لكل فصل من فصول الباليه

موجز أحداث الباليه

«أليكو» شاب روسي من مدينة سان بطرسبرج، حكم عليه القدر أن يهيم على وجهه شارذا، ولسوء حظه فقد قدر له أن يكون «شخصية مأساوية» أعني شخصًا له شهرته ومكانته وإنْ لم يتخلق بالفضيلة. ومع ذلك لم يكن مرد ما حل به من سوء عاقبة لفساد أو لنقص في قدراته، وإنما «لخطإ في التصويب نحو هدفه» أعني لعثرة يطلق عليها في فن الدراما «الكبوة المأساوية»، إما عن جهل، أو عن سوء تقدير لموقف، أو لهنة دفينة

في نفس البطل. وكان أن وقع «أليكو» في غرام «زمفيرا» ابنة زعيم إحدى قبائل الغجر التي ما لبثت – بعد أن يئست من عقد قرانها على «أليكو» – أن ارتبطت بعلاقة غرامية مع أحد شباب قبيلتها، إلى أن فاجأهما «أليكو» ذات ليلة وهما متعانقان، فكانت صدمة عنيفة هزت كيانه، فإذا الشخصيات الوهمية تطارده، والخيالات المفزعة تتعقبه، والتقاليد القبلية تدفعه إلى الاشتباك في صراع مع «زمفيرا» وعشيقها. وتحت تأثير الغيرة والكمد يقضي «أليكو» على «زمفيرا» وعشيقها، ثم يلقى حتفه، لكنه في الوقت نفسه يظفر بالخلود من خلال الديوان الشعري الرائع الذي ألفه بشأنه الشاعر «پوشكين» عندما أبى والد «زمفيرا» أن يتدنى للأخذ بالثأر من قاتل ابنته. وبهذا القرار يكون قد حدد «المصير المأساوي» لـ «أليكو».

وقد وقع اختيار مسرح نيويورك للباليه عام ١٩٤١ على «مأساة أليكو» المقتبسة من قصيدة زاخرة بالروعة الفنية للشاعر الروسي خالد الذكر «بوشكين» ويعد هذا القصيد أشهر أعماله، ولا غرابة في أن يستجيب «شاجال» على الفور للاضطلاع بهذه المهمة، فلقد كان ينطوي منذ صباه على كل إعجاب وتقدير، ولا سيما خاتمتها التي تتناول معاتبة أو عتاب والد «زمفيرا» لـ «أليكو» القاتل الولهان، والذي يعد أروع أبيات هذا القصيد الزاخر بأنبل الأحاسيس وأسمى المواقف الإنسانية.

اللوحة ٣٨٧. أزياء باليه «أليكو». أفراد من قبيلة الغجر.



ولقد أدى دوريْ «أليكو» و«زمفيرا» الراقص «سكريبين» والراقصة «آليثْيا ماركوڤا» وبدور العشيق الغجري «هيولنج» وبدور الأب البوهيمي «أنطوني تيودور» ونهض بتصميم الرقصات الفنان الكبير «ليونيد ماسين» على حين قام الفنان «شاجال» بتصميم الديكورات والأزياء.

أسلوب «شاجال» في ديكورات وأزياء باليهاته

وفضلا عن الشخصيات الأسطورية والأبطال الرومانسيين، استخدم «شاجال» وفرة من النماذج الشعبية والشخصيات المخلقة، مثل الكمان التي تشكل ذراعي إحدى الغجريات، والحيوانات والطيور المهجنة، غير أنه وُفِّقَ في الجمع بين العناصر المتباينة في توازن رشيق أضفى عليها تناغمًا آسِرًا. وعلى هذا المنوال أعد «شاجال» ستائره الأربعة بأسلوب يجمع بين العناصر المتباينة والمتنافرة والمتناثرة جنبًا إلى جنب.



اللوحة ٢٨٨. أزياء باليه «أليكو». راقِصَة.

اللوحة ٢٨٩. أزياء باليه «أليكو». زِمْفيرا.



وبالرغم من اللوحات الشاسعة المساحة التي رسمها «شاجال» جاءت اللوحة الافتتاحية معبرة عن أحلام حبلى بالأوهام المتخيلة، لعل أروعها وأجملها هذا «الثنائي المحلِّق» المشكَّل من «أليكو» و«زمفيرا» الذي يهز مشاعرنا بسطوته الجبارة، وقد تزاملا في تكوين رائع غير مسبوق، يتزاوج فيه ثنائي العشق في لحن آسِر من الأشكال والألوان البراقة الباهرة، حيث يطالعنا اللون الأزرق السماوي وقد غمر المشهد الذي يتحدد أمامنا خطوة خطوة، لكأنه يعبر عن بداية الكون على غرار الافتتاحيات الموسيقية التي درج على تأليفها كبار الموسيقيين الروس آن ذاك، فلقد كان «شاجال» شديد التقدير للأعمال الأدبية الرفيعة للأدباء البارزين، غير أن تقديره لنوابغ الموسيقيين كان أسمى وأرفع قدرًا. ولا يسعنا إلا التوقف مذهولين أمام روعة هذا الثنائي المحلق في فضاء الستار الافتتاحي الذي جاءت أبعاده شاسعة وادعة دون أن تنقصه حرارة التعبير، تكسوها زرقة الليل المتطامنة. وقد تقع عيوننا في هذه اللوحة وغيرها على بعض العناصر التشكيلية الأثيرة لدى «شاجال» وقد تكررت دون أن يتوقف عن استخدامها المرة تلو المرة، فلقد كان توااقًا إلى تحرير الصفوة من معجبيه من سطوة الأساليب البالية التي يرى أن زمانها قد ولى وانقضى.

لوحة الستار الأول

جاءت لوحة الستار الأول متخمة بمشاعر معاناة «شاجال» من فراقه القاسي لوطنه، على الرغم من أبعادها الشاسعة الوادعة دون أن تنقصها حرارة التعبير، فتتعرف في لوحاته تلك على بعض المشاهد الساحرة مثل مشهد العاشقين «أليكو» و«زمفيرا» الذي يتوسط سماء اللوحة، فيظل عالقًا إلى الأبد بذاكرة مشاهديه، ومثل العناصر الفنية التي وقع عليها اختياره مستعيرًا إياها من حكايا السلف الخرافية، لتمتزج مع غيرها في سيمفونية رائعة محكمة من الأشكال والألوان المذهلة.

وشكل «شاجال» لوحات هذا الباليه الأربع من منطلق تواشج الألوان والتضاد المتمازج بين الكتل الداكنة والشفافة وديناميكية الحركة المتدفقة بالحيوية مع الأخذ في الاعتبار سلاسة العناصر المستخدمة وطابع اللوحة السائد الذي يضفي على إنجازاته سمة التدفق الساحر الذي يغزو قلوب الجماهير، وبصفة خاصة تلاعب «شاجال» السحري المتقن بتأثير الأضواء حتى يتيح للنظارة القدرة على اختراق عالمه العجيب المذهل، فإذا باليه «أليكو» يغدو بمثابة وداع للماضي، بعد أن حمل في أحشائه أثر البيئة الأمريكية، وإذا هذا الباليه يعرض في مدينة نيويورك لأول مرة في السادس من أكتوبر سنة ١٩٤٢

وتقع أنظارنا في أدنى يمين اللوحة على مضرب لخيام قبيلة الغجر وقد تسربل بالعتمة، فبدا باهت المعالم تحت ضوء القمر الأبيض الساطع في أعلى يسار اللوحة التي يتوسطها ديك شاجال الأحمر المخصاب الذي اعتاد الزج به في أغلب أعماله، لا سيما ما كان منها مضطرمًا بنار العشق المشبوب.





اللوحة ٣٩٠. أزياء باليه «أليكو». عُجالة تُمثّل الأمير أليكو.

اللوحة ٣٩١. أزياء باليه «أليكو». البوهيميون (الغَجَر).

الصفحتان التاليتان:
اللوحة ٣٩٢. باليه «أليكو». السّتار الأوّل. أليكو وزِمْفيرا يُحلّقان تحت ضَوْءِ القمر.





لوحة الستار الثاني

ويواجهنا الستار الثاني بمشهد ليليّ تتوالى فيه الأحداث وتتضح معالمه رويدًا رويدًا على غرار ستائر افتتاحيات طليعة الموسيقيين الجدد أمثال «موسُورْسكي» و «بورودين» و«پروكوڤييڤ» و «ستراڤنسكي» الذين دأبوا على أن تتطابق افتتاحياتهم الموسيقية المجلجلة مع مطلع أعمالهم الدرامية الراقصة، فتبدو الشخوص وكأنها قد ضلت طريقها وسط كون رحب فسيح الأرجاء.

ولعل هذه الحركة الكونية - كما لاحظ المؤرخ والناقد الفني «فرانز ميّر» - هي الأساس أو المنطلق لتلك الدوائر والإيقاعات المتواترة التي أقدم «شاجال» على تشكيلها في لوحاته العديدة التي أعدها للباليه.. ويشدنا إلى هذا الستار مشهد قرية محدبة السطح، على حين تطوف في السماء ديمتان متوازيتان بديعتان يرمز بهما «شاجال» للعاشقيْن «أليكو» و«زمفيرا» كما تطالعنا في أعلى يمين الستار شجرة يانعة تزهو بحمل كتلة ضخمة من الأوراق الخضراء، تتوسطها باقة زهور تشد الأنظار بأزهارها البنفسجية الخلابة، على حين يلهو قرد بديع التكوين، حُلْو القَسَمات، بالتقافز فوق أغصان الشجرة صوب دب أحمر اللون يحمل كمانا بيسراه، ولعل الفنان يرمز به إلى عالم الغجر المشهود لهم ببراعة الأداء على الكمان، ولا سيما أن الغجر معروف عنهم البراعة المطلقة في ترويض الحيوانات - أليفة كانت أم مفترسة وترقيصها في عروضهم التي يستلون بها الأموال من جيوب النظارة.



اللوحة ٣٩٣. أزياء باليه «أليكو». القُطة الراقصة رافعة بظلتها.



اللوحة ٣٩٤. أزياء باليه «أليكو». غجرية تُؤدّي رقصةً تحت ضَوْء القمر وقد أحاط بها ديكان.

اللوحة ٣٩٥. أزياء باليه «أليكو». راقصة.

الصفحتان التاليتان:
اللوحة ٣٩٦. الستار الثاني، باليه «أليكو».

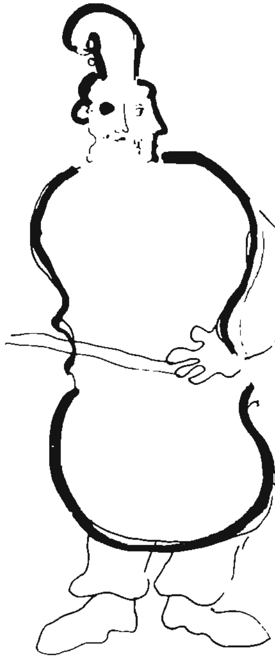






لوحة الستار الثالث

أما هذا الستار فيغلب عليه اللون الأصفر الموحي بالقيظ والحرارة، حيث يبدو المشهد وكأنه لبحيرة في ظهيرة يوم قائظ، نرى فيه قرص الشمس الأحمر الوهاج يُصْلي أعشاب المياه النامية التي يطل من بينها رأس سمكة مستقرًا تحت منجل للحصاد، على حين يبدو في أقصى يمين اللوحة قارب صغير يدلي منه صاحبه الصياد شبكته في الماء الذي يبدو بلونه الأزرق الكامد مخالفًا لطابع اللوحة التي تغلب عليها الصفرة الموحية بالهجير اللاذع. وتظهر إلى جواره شجرة معكوسة الوضع، جذورها وساقها مشرعان في الفضاء، وأغصانها متفرعة نحو صفحة الماء، كما تبدو ساقها وأغصانها باللون الأبيض المرقط بالبقع البنية، وكأنما الفنان يحاول التخفف من اجتياح اللونين الأصفر والأحمر الطاغيين على الستار، كما يخطف أبصارنا مشهد الدوائر المتداخلة في أعلى يمين اللوحة والمتوازية بصريا مع قرص الشمس البادي إلى جوارها. وهو مشهد دال يوحي بتأثر «شاجال» بالفنان الفرنسي «روبير ديلوني (١٨٨٥-١٩٤١)» الذي تأثر هو الآخر بنظرية اللون التي نادى بها الفنان «پول سيزان» فانضم عام ١٩١٠ إلى الحركة التكعيبية، مبتدعا أشكاله الدائرية ذات الألوان الزاهية التي خلفت أثرها الدامغ على الفنانين «پول كليه» و «ڤاسيلي كاندنسكي» و«مارك شاجال» الأمر الذي دفع الشاعر «چيوم أپولّلينير» إلى وصف الأسلوب الذي ابتدعه «ديلوني» بأنه أسلوب «أورْفيوسي» [٨] قاصدًا أن أسلوب «ديلوني» في التصوير كان موسيقيَّ الأثر [٩]



اللوحة ٢٩٧. أزياء باليه «أليكو». عازف ذو جَسَد على شكل كَمانٍ جَهير (تشيلُّلو باليه أليكو).



اللوحة ٢٩٨. أزياء باليه «أليكو». أحد أفراد قبيلة الغجر يعزفُ على التشيلُّلو الذي يُشكِّل جَسَدَ في الوقت نفسه، يُصاحبه دبٌّ يعزفُ على الكمان، وراقصة تقرعُ الدُّف.



اللوحة ٣٩٩. أزياء باليه «أليكو». أفرادُ الغَجَر البوهيميّون يؤدّون رقصةً جماعيّة.



اللوحة ٤٠٠. أزياء باليه «أليكو». غجرية تتطلّعُ بقرةٍ راقصة.

الصفحتان التاليتين:
اللوحة ٤٠١. باليه «أليكو». ستار الفصل الثالث. حقل القمح. عصر يوم من أيام الصيف. ألوان مائية.





لوحة الستار الرابع

وأخيرًا.. تشدّنا لوحة الستار الرابع حيث العربة المسحورة التي يجرها جواد أبيض وقد انطلقت بجموح وشموخ صوب السماء المعتمة، على حين تتألق الثريا ذات الشموع المتوهجة فوق مدينة سان بطرسبرج الغارقة في سبات ليلي عميق. وموضوع هذا الستار شديد الثراء في إيحاءاته؛ فقد استعاد فيه الفنان ماضيه ونشأته لتوكيد حلمه الذي لا يفارقه. فأطلق جواده في وثبة منفسحة استنفذت مساحة الستار بأكمله، ربما تعبيرًا عن حنينه الدافق إلى جذور نشأته، دون أن يغفل تسجيل الدور والمباني التي تغمر أسفل لوحة الستار، كما لم يتردد في الاقتباس بغزارة من عالم الأساطير الذي يؤنسه ولا يفارقه بديلًا عن صور الأبطال الرومانسيين، فضلًا عن صور الشخوص الشعبية الشهيرة أو المختلفة، مثل الحيوانات الملفقة، والطيور المهجنة التي تغمر لوحات الستائر الأربع، معتمدًا على أساليب التراكب والتجاور والتداخل والتعارض، فإذا هو يحقن لوحاته بشحنة خيالية تجتذب مشاهديه ومريديه نحو عالمه السحري الآسر، فيقبلون بلهفة وحماس دون انقطاع على مشاهدة عروضه الراقصة الصارحة الحافلة بكل ما هو جديد مبتكر.

وأغلب الظن أن «شاجال» قد استعار فكرة العربة الجامحة التي يجرها الجواد الأبيض وسط الفضاء، والمنطلق صوب منبع الضوء فوق مدينة سان بطرسبرج المستغرقة في النوم، وحيث يحلق «شاجال» بفرشاته عبر ماضيه الأثير لإثراء حلمه الملازم له ورؤاه المتواترة من أعمال الفنان المثال «ڤالكونيه» (١٠) الذي كان يدين له ولإنجازاته بتقدير بالغ.. أقول أغلب الظن أن «شاجال» قد استعار فكرة هذا الجواد من التماثيل المنمنمة البديعة الخلابة التي درج المثال «ڤالكونيه» على إنجازها.

وعندما تحولت «شركة الباليه الأمريكية» إلى «شركة باليه مدينة نيويورك»، أسندت إلى الفنان "بالانشين" تصميم رقصات «باليه أليكو»، غير أن التكلفة المرتفعة للإخراج بمدينة نيويورك لم تتح له تنفيذ العرض في هذه المدينة، نظرًا لما كانت تفرضه نقابات العاملين المختلفة في هذه المدينة من رسوم باهظة، فكان أن انتقل العرض الأول إلى «المكسيك» حيث استقبل بحفاوة ملحوظة من الفنانين والأدباء والمصورين والمسرحيين، فضلًا عما تلقاه العرض من دعم مادي من حكومة المكسيك، كما تعاطف «شاجال» مع روح الأخوة والزمالة التي تربط بين المثقفين والفنانين في المكسيك، وبصفة خاصة الجو العام السائد في المدينة التي يتربع فيها مسرح الفنون الجميلة. وكانت أسرة «شاجال» المكونة من زوجته «بيللا» وابنته «إيدا» تقطن في بداية الرحلة مدينة «سانت أنجيل» فكان عليهم أن يقطعوا مسافات طويلة من مقر سكنهم للوصول إلى مسرح



اللوحة ٤٠٢. أزياء باليه «أليكو». قارئةُ البَخْت.

اللوحة ٤٠٣. أزياء باليه «أليكو». الجواد الراقص.



الفنون الجميلة، وتلك سمة من سمات الحياة المكسيكية، غير أن هذه السمة قد أتاحت لـ «شاجال» وقرينته وابنته فرصة الاحتكاك بمختلف طبقات الشعب، والاستمتاع بالحيوية المفرطة التي توفرها الطبيعة الاستوائية للمكسيك. ولقد أبدع «شاجال» لوحات الديكور المسرحي الأربع وانطلق يضفي عليها لمساته العبقرية حتى آخر لحظة، ومضى يضيف الرتوش كي يوفر لها أقصى درجات التناغم والتواشج بين ديكور الستائر والأزياء، فخرجت هذه اللوحات متأثرة إلى حد كبير من حيث الشكل بتجاربه السابقة في مجال الرسم، كما تأثرت بالمثل بذكرياته السالفة الحميمة.

ولقد أبدع «شاجال» لوحاته الأربع بعشق مفتون بالباليه وقصته، حتى جاءت معبرة أفضل تعبير عن مضمون أحداث الباليه، فيجتذبنا على الفور مشهد العاشقين في سماء اللوحة الافتتاحية، ومشهد المنجل في لوحة الستار الثالثة التي تستحضر شتى الرؤى الخيالية، وتمتزج بعناصر أخرى في سيمفونية بارعة من الأشكال والألوان. وإذا كان تصميم الرقصات قد قوبل بشيء من الفتور، إلا أن الجميع قد أشاد بروعة الأزياء والديكورات المسرحية معبرين عن مشاعرهم بقولهم: لقد طغت جاذبية الديكور وروعة الأزياء على العرض الراقص!

ولا يفوتنا أن أمثال هذه الباليهات قد وفرت لمعظم المصورين المجددين وسائل شتى للتلاقح الفني والفكري، فإذا هم يجنون حصادًا سخيًا من التحديدات التشكيلية الجديرة بالاحتفاء والتقدير والمحاكاة والاقتباس.

وهكذا كان كل إنجاز يقوم به «شاجال» هو نتاج مرحلة طويلة من العناء والصراعات والتجاوزات في سبيل تقديم أعمال التزم فيها بطابع البساطة الذي ينطلق معه وميض التفاعل بين عناصر التكوين الفني، سواءً كان منظرًا طبيعيًا أو قصيدًا شاعريًا أو كائنا حيًا أو عنصرًا ضوئيًا.

وربما يطالعنا العديد من التجاوزات في المناظر التي تسودها البساطة، فثمة فترة زمنية تفصل بين لحظة بزوغ الانطباع وبين تدفق الشعور المنطلق عن ذلك الانطباع ثم الشروع في التنفيذ، متيحة بذلك الفرصة للكيمياء الخاصة بالفنان كي تتفاعل أثناء التنفيذ، وتؤدي دورها الذي قد يسفر عن أفكار مبتكرة؛ فلقد كان «شاجال» يؤثر تشكيل انطباعات نابعة عن مواقف شديدة التنوع، إذ كانت ملكاته الجغرافية دقيقة المعالم واضحة محددة في خرائطه الذهنية.

لقد كان «شاجال» أحد الفنانين الذين وهبوا قدرة فائقة على إضفاء التناغم بين اللون والصوت الذي ما برح الفنانون بلوغه دون جدوى، كما كان قديرًا على إقناعنا بصواب ما أضفاه على لوحاته من تواشج وانسجام واتساق بين عناصر لوحاته، فإذا هو يرسم خطوطه وينثر ألوانه هنا وهناك، ويشكل لوحاته الشاسعة بحنكة واقتدار، كما يوفر التآلف الوثيق بين عناصر لوحاته خطوطًا وظلالًا يَراحُ لها البصر حتى غدا أستاذًا مرموقًا في الجمع بين العناصر المتباينة في تناسق وتآلف جديرين بالإعجاب.



اللوحة ٤٠٤. أزياء باليه «أليكو». الديك الراقص.

اللوحة ٤٠٥. أزياء باليه «أليكو». الحوذي.



الصفحتان التاليتان:

اللوحة ٤٠٦. باليه «أليكو». الستار الرابع لباليه أليكو. فانتازيا (مخيّلات وَهْمِيّة لمدينة سان بطرس برج). ألوان مائية. ٣٨,٣٥ × ٥٧ سم.





وبوسعنا أن ندرك أن مسيرة حياة «أليكو» التعسة النكدة قد مست شغاف قلب «شاجال» خلال تلك المرحلة من حياته حين تكاثفت عليه سلسلة من المتاعب دفعته إلى الهجرة بادئ ذي بدء إلى فرنسا.. ذلك الوطن الذي استضافه بدفء وترحاب دفعه إلى التعلق به، ثم ما تعرض له من مضايقات على أيدي سلطات الاحتلال النازي بفرنسا، ثم توقيفه بميناء مرسيليا لفترة إلى أن أفرج عنه، فانتقل إلى أمريكا التي استقبلته هي الأخرى بالترحاب.

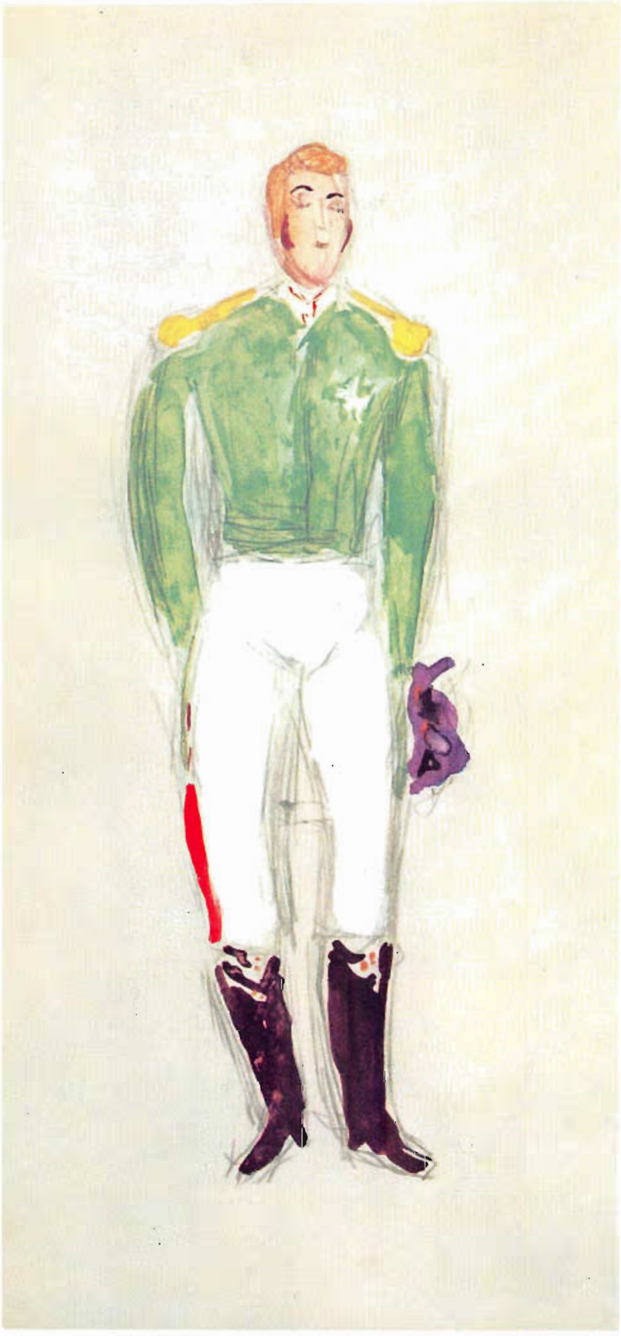
كان «شاجال» أحد الفنانين الذين وهبوا قدرة فائقة على إضفاء التواشج ما بين اللون والصوت ما فتئ الفنانون يحاولون بلوغه، كما كان قديرًا على إقناعنا بصواب ما أضفاه على لوحاته من تناغم واتساق بين عناصر لوحاته، فإذا هو يرسم خطوطه بحنكة وذكاء، وينثر ألوانه هنا وهناك ليشكل لوحاته الشاسعة المثيرة.

***

كان «شاجال» مشدودًا إلى استخدام أشكال وعناصر زخرفية ضمن تكوينات الفضاء الملون يوزعها على امتداد المساحات المتاحة له على أن يوحي بها أولا، ثم يضفي من العناصر ما يتواشج مع الألوان المسيطرة على اللوحة، فنهض بتصميم ما ينوف على أربعة وثمانين زيًا مبتكرًا لباليه «أليكو» وبصفة خاصة لشخوصه المهجَّنة التي تحمل رأس طير أو حيوان، والتي جاءت جميعًا بالغة الثراء رائعة الزخارف، حتى لجأ أحيانًا إلى استخدام «تقنية التطريز» فوق مختلف أنواع الأنسجة التي تلاعب بها مقصه الحاذق الواثق. وبطبيعة الحال، لم تكن هذه الأزياء أشد صمودًا من غيرها، فهي مع الاستهلاك معرضة هي الأخرى للتلف والاهتراء ولا تصمد أمام تكرار العروض، وتلك مشكلة تفرض نفسها دائمًا على الستائر والأزياء. ومن هنا كانت الرسوم التفصيلية التي يعدها الرسام، والتي تسبق العرض الراقص، كنزًا بالغ الأهمية للرجوع إليها إذا اقتضى الحال، بل واستنساخها أحيانًا. فالأزياء بالنسبة لعروض الباليه هي بمثابة وسيلة الفنان لإثراء العمل الفني بإضافة وهج جديد مُبْتكر إلى عمله الإبداعي عند تصميم



الثياب والأزياء، وهو ما يقتضي من المصمِّم إحساسًا رهيفًا وإدراكًا مستفيضًا ودقيقًا بحركات الراقصين والراقصات، وبما تتيحه لهم هذه الأزياء من قدرة على التعبير والإنسياب، فانطلق «شاجال» مبتهجًا يبتكر أزياءه عن وعي وإدراك ودراية مستفيضة بحركات الرقص، وما قد تتيحه تلك الأزياء لقدرات الراقصين والراقصات على الوثب والحركة والتحليق بسلاسة ورشاقة.. كما حرص على إضافة صيغ مبتكرة كفيلة بأن ترقى بهم وبهن من الطابع المحلي لتكتسي بطابع إنساني، فإذا هم ينسابون كالأطياف الدائبة التحول دون انفصال، مُشيعًا مُناخًا من التأثير والتأثّر المتبادليْن بين شتى عناصر العرض. وبهذا ارتقى «شاجال» بوظيفة الأزياء من مجرد نسيج خامد لا ينبض، إلى عنصر إيجابي مشارك في الحركة والانسياب والتحليق.





اللوحة ٤٠٧. أزياء باليه «أليكو». الموسيقار عازف الكمان.

اللوحة ٤٠٨. أزياء باليه «أليكو».سائق المركبة. ←

اللوحة ٤٠٩. أزياء باليه «أليكو». الشُّرطي. ←

باليه طائر النار

شرعت «مؤسسة الباليه الروسي» في تقديم باليه «طائر النار» لأول مرة للجمهور في عام ١٩١٠ فأسندت إلى الفنان «فوكين» تصميم رقصاته، غير أن كوريوجرافية هذا الباليه لم تظفر بالنجاح المنشود [وأعني بالكوريوجرافية: فن تدوين رقصات الباليه تصميمًا وإخراجًا وأداءً]، وذلك رغم الثناء المستفيض الذي انهال حول روعة الديكورات، [وأعني بالديكورات: التنميق والتزيين والتجميل من خلال العناصر التشكيلية الآسرة ضوءًا ولونًا وشكلًا وظلا].

وجرى عرض هذا الباليه بأداء فريق «باليه مدينة نيويورك» وبإشراف الفنان «بالانشين» الذي أعاد تصميم كوريوجرافية هذا الباليه. ثم انتقل عرضه إلى مسرح «كوفِنْت جارْدِن» بلندن في ٢٠ من يوليه عام ١٩٥٠ ثم مرة ثالثة خلال العام نفسه بنيويورك، حيث تولى الفنان الشهير «إيجور سترافنسكي» - مؤلف موسيقى هذا الباليه - قيادة الأوركسترا شخصيًا، وكان هذا هو أول باليه يتولى فيه «شاجال» إعداد ديكوراته وأزيائه، وذلك في عام ١٩٤٥ بعد رحيل زوجته الأولى «بيللا» فاستخدم ستارًا افتتاحيًا فضفاضًا، فضلًا عن ستائر ديكورات الباليه الثلاثة، ونُفِّذَت الأزياء بإشراف ورقابة «إيدا» ابنة «شاجال». ولم يكفّ «شاجال» حتى آخر لحظة قبيل رفع الستار عن إضافة بقعة لونية أو التماعة فكرية خاطفة طرأت على مخيلته هنا أو هناك.

وقد جرى اقتباس موضوع «طائر النار» عن أسطورة روسية قديمة من العالم الخرافي الأثير لدى الفنان «شاجال» فإذا هو يتحمس بشدة لتنفيذ ديكورات وأزياء هذا الباليه.

ويسترعي انتباهنا أن الأسطورة التي نحن بصددها، والتي تبشّر بانتصار قوى الخير على قوى الشر والدمار، قد تجلت بأروع صورها في الألحان الآسرة غير المسبوقة التي أبدعها الموسيقار «إيجور سترافنسكي» سنة ١٩١٠ متأثرًا إلى حد بعيد بأسلوب الموسيقيَيْن الفرنسيَيْن «كلود ديبوسي» و«موريس رافِل» فإذا إيقاعاته المدوّية المعبّرة عن انبثاق موسم الربيع أروع تعبير تدغدغ حواسنا وتلهبها، وهو الأمر الذي أخذه «بالانشين» بعين الاعتبار عندما شرع في تصميم النص الكوريوجرافي لهذا الباليه، فإذا به هو الآخر يُخْضِع الجانب الأكبر من مسيرة أحداث الباليه لعالم غامض يعج بالسحر والخرافات البدائية.



و«إيجور سترافنسكي (١٨٨٢-١٩٧١)» مؤلفٌ موسيقيٌ روسيٌ عظيم الشأن، كما أنه كذلك عازف بيانو وقائد أوركسترا، وقد تتلمذ على يد «رمسكي كورْساكوف» وخَلَّفَ روسيا ليعيش في باريس حيث

اكتسب الجنسية الفرنسية. وظهرت أعماله الثلاثية بدءًا من موسيقى باليه «طائر النار»، فـ«پتروشكا»، ثم «طقوس الربيع» التي باتت تنافس أرقى السيمفونيات الكلاسيكية في الحفلات الموسيقية رغم ثَوْريَّتِها بالنسبة لموسيقى القرن التاسع عشر. ومع تنوُّع أسلوبه وتقلُّب اتجاهاته، فإنه يعكس مع ذلك مهارة فائقة وخبرة واسعة بأصول صنعته الموسيقية. ولقد أثارت موسيقاه ضجة كبرى وتَراشُقًا مهنيًا لم يخمد، فزعم البعض أنها شديدة التعقيد، وذلك لحاجتها إلى مجموعة ضخمة من العازفين والراقصين الأكْفاء النابغين المهرة، وإلى إعداد وتدريب شاق، نظرًا لخروج هذا المؤلف الموسيقي العملاق على جميع الأشكال الموسيقية المألوفة - ولا سيّما التغير الدائم في أوزانها - في الوقت الذي كانت تنبني فيه كل مقطوعة من موسيقى الماضي على ميزان واحدٍ لا يتغير إلا نادرًا. ومع هذا فقد تزايد الحماس لها، وانتقلت مؤلفاته من عروض «الباليه الراقصة» إلى حفلات «الموسيقى البحتة»، وأصبح تقديم أي أوركسترا سيمفوني لها بمثابة شهادة بتفوقه الفني في الأداء.



اللوحة ٤١٠. أزياء باليه «طائر النار». نادِلَةٌ تُقدِّم ثمار الفاكهة.

وقد لجأ «سترافنسكي» في كلٍّ من باليه «طائر النار» وباليه «پتروشكا» إلى الحيل الكونْترابُنْطيَّة إلى جوار الصور الإيقاعية الصاخبة التي تبدو وكأنها صدمات مباغتة أو ثورة غضب عارمة يتجلى فيها أثر التكثيف الشامل. وما من شك في أنه قد فَجَّرَ موسيقاها التي تنفرد بكيان ذاتي ودقة شديدة، وهو يدرك الطاقات الضخمة للأوركسترا الكبير، فكم أكد في مناسبات عدة أن طقوس الربيع ليست مجرد موسيقى لمصاحبة الباليه، بل إن الباليه ذاته إن هو إلا مصاحبة إيضاحية للموسيقى، أو هو لون من الإخراج الدرامي لها، حيث يؤدي الرقص دوره باعتباره المضمون العام للكراسة الموسيقية.

ويروي المضمون القصصي للباليه أن أميرًا شابًا خرج ذات يوم للصيد في غابة تُغَشِّيها العَتْمَة، فإذا بطائر عجيب يتألَّق ريشة بألوان طيف قوس قزح يصادفه، وكان هذا الطائر في سالف الزمان أميرًا وسيمًا حاول أن يضم ذلك الطائر العجيب إلى حوزته، غير أن طائر النار أفلت من سهمه محلِّقًا بعيدًا، ثم ما لبث بعد قليل أن عاد أدراجه ليحطّ فوق أغصان شجرة مسحورة، فواصل الأمير محاولاته حتى تمكّن من الظفر به، وعندها



اللوحة ٤١١. أزياء باليه «طائر النّار». الصائد أو الصياد.



اللوحة ٤١٢. أزياء باليه «طائر النّار».
السَقّاء.



اللوحة ٤١٣. أزياء باليه «طائر النّار». فتاة تحمل سلّةَ زُهور فوق رأسِها. فلاحة.



اللوحة ٤١٤. أزياء باليه «طائر النار». راقصة.

أدرك الطائر ألا محالة أمامه من الفرار، وألا مهرب له من افتداء نفسه إلا بأن يمنح الأمير إحدى ريشاته السحرية التي تَقَبَّلَها الأمير مُمْتَنًا، فأطلق سراحه، وإذا هو يلمح قبيل مغادرته الموقع جَمْعًا من الفتيات الحسان، فيتوارى في مكانٍ خفيٍّ ليختلس النظر إلى ما شرعن فيه من رقص، ثم إذا بهنّ يتوجّهن صوب شجرة مسحورة ليقطفن تفاحها الذهبي اللون، فيقترب الأمير بدوره لاقتناء نصيب من ثمار التفاح الذهبي، غير أن نذيرًا ينذره بأن الشجرة مسكونة بساحر شرير.

وتتطور الأحداث حتى يقع الأمير في غرام إحدى الفتيات الحسناوات، وكانت هي الأخرى مسحورة بفعل ذلك الساحر الشرير. وفجأةً يُسْمَع دَويٌّ صاخب، فتَلوذُ الفتيات بالفرار، ويلجأ الأمير إلى التلفُّع بظلمة الليل حتى تتهيأ له الفرصة للهروب مستغلا كثافة أشجار الغابة، لكن الساحر ما يلبث أن يعثر عليه ويأسره. وعندها تَذَكَّرَ الأميرُ الريشةَ الذهبيةَ التي أهداها إليه طائر النار، فانطلق يلوّح بها عسى أن ينتبه إليها طائر النار فيسارع إلى نجدته. وما يلبث طائر النار أن يظهر، ثم ينطلق إلى مطاردة الجن الأشرار. وعندما فرغ من ذلك، اصطحب الأمير وفتاته إلى ملجإٍ آمن، وقدم لهما بيضة أسرت في جوفها روح الساحر، فسارع الأمير إلى كسر غشاء البيضة وقضى على الساحر ومملكته، مما أسفر عن دوي وضجيج صمَّ الآذان وأغرق الجميع في الظلمة. وفي نهاية الأمر، يصارح الأمير محبوبته بغرامه ويعقد عليها قرانه، فتقام الأعراس احتفالًا بزفافهما، ثم يعيشان معًا لسنوات طوال في نعيم دائم وهناء مقيم.

ويتعانق تأثير الافتتاحية الموسيقية التي تسبق عرض الباليه، مع الستار الضخم الذي كرسه «شاجال» لمطلع العرض الراقص ممهدا للمساحات الشاسعة التي تدور في أنحائها مجريات الباليه، فيظهر طائر النار من بين ثنايا الليل المخملي الدامس الزرقة ناشرًا جناحيه لحماية فتاة رائعة الجمال بدت معكوسة وضع الرأس من فرط التفافها الشديد نحو الفضاء الفسيح. وهي فتاة ذات وجه بيضاوي يشع صفاءً، نتعرف فيه على وجه «بيللا» – زوجة «شاجال» الأولى الراحلة – كما يَلْفِتُنا جسدها الهيولي الذي يبدو من شدة تعلّقه بطائر النار وكأنه جزءٌ منه يذوب فيه ويمتزج به امتزاجًا كُلِّيًا، حيث تتشبث بذراعها اليسرى في أحد جناحيْ طائر النار، على حين أطلقت ذراعها الأخرى في بَراح الفضاء سعيدةً نشوانةً بما تحمله من زهور حمراء وبيضاء فاقعٌ لونُها تَسُرُّ الناظرين.

وقد بدت هذه المجموعة المشرقة المتهللة مُطَوَّقَةً بإطارٍ شاسعٍ ناقص التكوين، أزرق اللون، تغمره السحب وموجات الغبار الذي تأوي إليه وحوش الغابة. وبدا «طائر النار» في أَوْبَتِهِ مع ظلام الليل وكأنه عينٌ يَقْظَى لا تغفل أبدًا. وثمة بقعة لونية تتخلل الأشجار المتشابكة، فتفقدها هويتها في أدنى اللوحة بحيث لا تبين معالمها، ومن ثم لا ندري كونها جبالًا أم صحاري قاحلة، أم أرضًا مزروعة بالمحاصيل؟ كما يطالعنا في يسار اللوحة هلال أسود، وشذرات ضوئية متناثرة هنا وهناك. وثمة فارس في أدنى يمين اللوحة يمتطي جوادًا يخوض به نحو المجهول وقد حمل مِزْراقًا طويلًا لا ندري إلى مَن سيصوّبه، ثم يَلوح في أدنى يسار اللوحة كائنٌ خرافيٌّ ممسوخٌ كأحد الزواحف الأسطورية البائدة، يبدو وكأنه يرقص ابتهاجًا برؤية طائر النار المحلّق، كما نلحظ في الركن الأدنى الأيمن مَلَكًا يَطوف محلّقًا فوق الكنائس ودور السُّكْنَى (لوحة ٤١٧).

وتُباغِتُنا الموسيقى التي صاغها «سترافنسكي» بألحانها الآسِرَة غير المسبوقة، والتي نافست أشد السيمفونيات الكلاسيكية روعةً في حفلات الكونسير رغم ثوريّتها بالنسبة لموسيقى القرن التاسع عشر، كما كشفت عن مفاجأة مذهلة بخبرة واسعة لنجمٍ موسيقيٍّ جديد ذي دراية منفسحة بأصول الصَّنْعَة الموسيقية. ولقد أثارَتْ موسيقاه لباليهات «طائر النار» (١٩١٠) و«بتروشكا» (١٩١١) التي أدَّتها فرقة دياجيليف للباليه الرُّوسي في باريس، وأخيرًا باليه «طقوس الربيع» (١٩١٣) التي نافَسَتْ موسِيقاه الخالدة سائر السِّيمْفونيّات الكلاسيكيّة في الحفَلات الموسيقية بالرغم من ثَوْرِيَّتها قياسًا بموسيقى القرن التاسع عشر.

وقد اعترَفَ سترافنسكي بأن طقوس الربيع ليست مُجَرَّدَ موسيقى لِـمُصاحَبة الباليه بل إن الباليه ذاتَه هو مُصاحَبةٌ توضيحيّة للْموسيقى، أو نوعٌ من الإخْراج الـمَسْرَحي لها، حيث يُؤدّي الرَّقص دَوْرَ الـمَضْمون العام لكُرّاسَتِها الـموسِيقيّة. (برجاء الاستماع إلى النَّص الموسيقي لهذا الباليه في الأسطوانة الـمُدْمجة الـمُصاحِبة لهذا الكتاب).

ستار الافتتاحيّة

وبالرَّغم من أن «الأسطورة» توحي بسَطْوَة اللَّحن البارع على قوى الدَّمار والإيقاع بالأشْرار إلا أنها دفَعت شاجال في الوقت نفسه إلى الكَشْف عن التَّناقُضات بين المَشاهد المأساويّة والمواقف المُنْحازة للحَياةِ من خلال الموسيقى المُتألِّقة المُجَلْجلَة التي صاغها ستراڤنْسكي سنة ١٩١٠ متأثّرًا بأسلوب كل من «موريس راڤل» و«ديبوسي» الفرنْسيّيْن على نحو ما سبق القول.

ولقد كَرّس شاجال لافتتاحيّةِ هذا الباليه ستارًا ضَخْمًا يُمهِّدُ به لأحداث العَرْض، حيث يَظْهرُ طائرُ النَّار من بين ثنايا اللَّيْل المَخْملي الدَّامس – وطائرُ النار في الأسطورة ليس إلا فتًى مسْحورًا بقوى السّاحر، ينْشُرُ جناحيْه مُدافعًا عن فتاةٍ معكوسة وَضْع الرأسِ ذات وجهٍ ملائكي بيضاوي الشَّكل نتعرَّف فيه على وجه «بيلّلا» زوْجة شاجال الرّاحلة تحملُ بيدها باقةً من الأزهار الحَمْراء، ويُشكِّلُ جَسَدُها الهَيولي هوَ الآخر جَناحًا مَطْويًا ينتهي بطائر البلْشون الأبيض. وقد سجّل شاجال هذه الثُّلّة المُشْرقة المُتهلِّلة والمُحاطة بإطارٍ شاسع ناقص التكوين تَغْشاه السُّحب والأبْخِرة التي تأوي إليها وُحوش الغاب الكاسِرة، كما نَشْهدُ قمرًا مُعْتمًا وشذَرات ضَوْئيّةً، وثمة فارسٌ فَتيٌّ يَعْبُر الأرْضَ الفَضاء، وملاكٌ يُحلِّق فوق القِباب والأسْطُح المُضيئة، لكأن شاجال يوحي لنا بأن الأرض هي مَصْدرُ القَلقِ والمخاوف والحُزن والتَّرقُّب، على حين تضمُّ السَّماءُ وحْدَها الملاذ الآمن (**لوحة ٤١٧**).

ولا جدال في أن تلك الأبعاد الشّاسعةَ التي تَضَمَّنتها مِثْلُ تلك اللَّوحات تُتيحُ للفنَّان حُريّةَ التعبير عن «مفهومه» للحركة والفراغ بأكثر مما تَسْمح به اللَّوْحات الصغيرة، ولكن مما لا شك فيه أيضًا أن تلك الأعمال لنْ تنالَ رضانا إلا إذا كانت مُكْتملة مُتجانسة آخذةً في الاعْتبار – إلى حدٍّ ما – الدَّور الذي تؤدّيه الأزياء أمام الديكورات. وذلك أمرٌ بالغ التَّعقيد، وليس من السُّهولة بمكان تحقيقه على نحو مُرْضٍ، فكلُّ عملٍ أنْجَزه «شاجال» هو ثمرة مرْحَلَة طويلة من الدُّرْبة والتأمُّل يُغَذِّيها ما يخوضُه من انفعالات وتجارب ومناقشات ذاتيّة أجْراها الفنان مع نفسه. ومن الصُّعوبة بمكان تحديد نقطة البداية في اللوحة، فثمة العديدُ من التَّجاوُزات والفُروق الزَّمَنيَّة والمناظِر التي يَحْرِصُ الفنان دائمًا على أن تكونَ غايةً في البَساطة، فوَميض العَبْقريّة لا ينطلقُ إلا بالتفاعُل مع الظَّواهر المحيطةِ بالفنانِ سواءً كانت مَنْظرًا طبيعيًا أو قصيدةً أو كائنًا حَيًا، أو الْتماعةً فكْريّة. وبصفة عامة فثمة فترةٌ زمنيَّةٌ طويلةٌ تفْصلُ بين وقت اندلاع الانطباع وبين انْبلاج الشعور الناتج عنه وبين التَّنفيذ، تاركًا بذلك الفُرصة للكيمياء الخاصّة بالفنَّانِ كَيْ تتفاعلَ وتؤدّي دوْرَها، فتُسْفرَ عن أفكار خفّاقة غير مُتوقَّعة وإن جاءتْ غايةً في التَّعقيد؛ ذلك أن شاجال يَنْسجُ خيوطًا مُترابطةً من الانطباعات المُنبثقة عن مصادرَ غاية في التَّنوُّع، فضلًا عن أن جغرافيةَ طبيعتِه العَقْلانية غائمةُ القَسمات، كما أن قيمةَ الحدودِ الجغرافية لدَيْه غير ذات بالٍ، فالعلْمُ عندَه بمثابة مُسْتَوْدع للصُّوَر والأفكار

التي يرتبطُ بعضُها ببعض، كما أن جميعَ العناصر الـمُشَكِّلة لإبداعه الفنيِّ في تَواصُلٍ مُسْتمر مع بعضِها.

***

لقد تصدّى شاجال لكلِّ القُيود التي تُعرقِلُ مسيرتَه الفنيّة، مبتكرًا علاقاتٍ أخْرى جديدةً، لأنه كان مَشوقًا إلى تحرير عُشّاقِ فنّه من سَيْطرة المفاهيم السّالفةِ التي استنْفَدَتْ أغراضَها، فالحُريّة المعاصرة هي الورَقة الرّابِحةُ كما أنها السَّبب الرئيسي لاسْتِدْرار الإعجاب والتَّعَجُّب والتساؤل. ومن المعروف أن تكوينات شاجال «الكونيَّة» هي أكثرُ التكوينات تعبيرًا عن أسلوبه، وبصفة خاصة «أشكاله الدائرية» التي اعتاد استخدامها من آن لآخر. ولم تكن أحجامُ أشكاله مُنْعزلةً بعضُها عن بعض، فهي جميعًا تنتمي إلى المساحات الـمُلوَّنة التى تتناثرُ فوقها تَشْكيلاتُه إلى ما لانهاية. وكان شاجال يميلُ بسليقَتِه إلى إضفاء التَّجريد على شخوصه وأشْكالِه، مُتَوَخِّيًا بهذا إكْساب أشْكاله فَيْضَ التَّناغُم والتَّواشُج. ولم تَعُدْ علاقات النِّسب بيْن الكُتل هي التي تُهيِّئ الرؤية (المجال) أمام شاجال، بل تَصَدَّرَ «اللونُ» قائمة هذه العلاقات.



اللوحة ٤١٥. أزياء باليه «طائر النّار». زي.

ويَشْرح شاجال وُجهة نظرِهِ بقوله: «رأيتُ أن أتناولَ كلا من باليه "أليكو وباليه "طائر النار دون مبالغات زُخْرفيّة؛ لأنّي كُنتُ قد عقدتُ العَزْمَ على أن يقومَ "اللَّون" بِدَوْرِهِ في التعبير دون حاجةٍ إلى وَسيطٍ، فالعالَمُ الذي نصبو إليه ونتطلَّعُ إلى الارتقاء نحوه يقتضي تكافؤًا بين العالَم الذي نَحْياه والعالَمَ الذي نتطلَّعُ إليه، رافِضين مُحاكاته رسْمًا حتى لا يتحوَّل إلى نُسخة مُحاكية للطبيعة. ومن هنا لم تكن ثمة مندوحةٌ عن أن نُعيدَ للَّوْن دَوْرَه الرئيسي "اللامحدود"

وتلك كانت النظريةُ الأساسيّةُ التي بَنَى عليها شاجالُ مُشاركتَهَ في أيّة إنْجازاتٍ يُعْهدُ بها إليه. ولا غرابةَ في سلوكه ذاك، فشاجال لا يحكُمُه غير «الخيال» فحسب، ويأبى الخُضوعَ إلى قيود العلاقات التي يفرضُها المنطق الـمُتداوَل، فإذا هو يأخذُ على عاتِقه تحطيمَ ما يَعْتَبرُه أغلالًا مُعَوِّقَة، مُشاركًا بعلاقاتٍ أخرى تحلّ محلّ السّالفة المهجورة.

وقد أعدَّ شاجال ما يَربو على ثمانين زيّا لباليه «طائر النار» تَزْخرُ بثراء الابتكار ورِفْعة الأناقة، وبصِفة خاصة أزياء الكائنات الخُرافيّة ذواتِ الذُّيولِ غيرِ الـمُتناسِقة مع أجْسادها، فإذا هي تتفوَّقُ على أزياء باليه أليكو السّابق. وكان شاجال يَسْتَنكِرُ التَّعامل مع أزياء الباليه تعامُلنا مع الثّياب «الكهنوتيّة» التي يَخْلعُها رجال الدين بعد الفراغ من أداء طقوسهم الدينيّة. وذلك أن الرّاقص أو الراقصة تَضُخُّ في زيِّها الحَيَويّة وتَبُثُّ فيه الحياة، لأنها عناصر إيجابيّة ناشِطة فعّالة ضمن «الديكور بأسْره». ومن هنا كانت أهميّة تَجْديدِها وتَنْويعها بصفة دائمة، ثم إيداع ما طالَهُ الزمن منها بالمتاحف الـمُتخصِّصة.

ولقد صمَّم شاجالُ لهذا الباليه ما يربو على أربعة وثمانين زيّا مُبتكرًا، لا سيَّما ما يَخُصّ أشكال الوحوش، فجاءت أشدَّ ثراءً بالزخارف عنها في باليه «أليكو» السّابق. واقتضى تنفيذ تلك الأزياء اللُّجوء في العديد من الحالات إلى الـمُطرَّزات وإلى مختلف أنواع الأنسجة التي تلاعبَ بها مقصّ شاجال البارع الواثق ليُقدِّمَ طرائفه البديعة الـمُذهلة.

ولم تكن تلك الأزياءُ أكثرَ صُمودًا على مرِّ الزمن من أزياء باليه أليكو التي تعرَّضت هي الأخرى للتَّلَف والاهْتراء، فالحفاظ على الأزياء والثِّياب الأصليَّة للباليهات لا يَصْمُدُ أمام استخدامها الـمُتكرِّر، وتلك مُشكلةٌ تفْرِضُ نَفْسَها على الدَّوام. ومن هنا كانت «النماذج الأصليّة» التي يُعِدُّها الفنانُ المنوط به إعداد الدّيكورات والأزياء التي تسبق العَرْض الرّاقص مُشْبعةً بأهمّيّة جَوْهرية، فما من شك في أن الأزياء بالنسبة لعُروض الباليه هي وسيلةُ الفنان لإضفاء «بُعْد» جديد إلى جُهْده الإبداعي، ومن ثم فهو ينطلقُ في تصميم أزيائه من إدراك دقيق ودراية مُسْتفيضة بحركات الراقصين والرّاقصات حتى تُتيحَ أزياؤه لهم القُدرة على الانسياب والتَّحليق. ومن هنا حَرص شاجالُ على إضافة بُعْدٍ آخر لشخصيّات العَرْضِ الرّاقصِ يَجْلو به شَمائلَ أدْوارِهم، كما حَرِص على إضفاء صيَغ مُميَّزة تكسو أجساد الراقصين والراقصات وترْقَى بهم من الطّابع المحليّ المألوف إلى الطّابع الإنسانيّ فإذا هُم يتحرَّكون كالأطياف دون ابتعاد أو جُموح عن جوْهر المشهد الذي يؤدُّونه ويتقَمَّصونه - بل ويتلبَّسونه - وكأنهم جزءٌ منه لا ينْفصل عنه وقد أشاع مُناخًا زاخرًا بالتأثير والتأثُّر الـمُتبادليْن بين شتّى عناصر العَرْض. هكذا نَهَض شاجالُ بعُنصر الأزْياء وارتفع بها من مجرد أنْسِجة خامدَة لا تنبضُ بغير حركات الراقص أو الراقصة، إلى عنصر إيجابيٍّ مؤثِّر فعّال يتهادَى برقّة وبعومة فوق خَشَبة المسرح ويَبُثُّ فيه الحيويّة، على حين يَسْتمدُّ هو الآخر منه حَيويّة دافقة، وهو ما حقَّقه شاجالُ بشَحْن أزيائه بطاقات فعّالة وَلودَة تضْمن تَجدُّدها وتنوُّع أشكالها على مَرِّ الزمن.

وأمام انتصار عاطفةِ الحُبِّ وعقد القران يتعانَقُ اللَّونُ الأحمرُ مع اللّون الأصفر، ثم كلاهُما مع الأضواء، وينطلقُ الأميرُ في أجْواز الفضاء، لتستقبلَه الملائكةُ مُرَحِّبين وهم ينفُخون في الأبْواق، ويُطْلِقُ شاجال مخلوقاته الـمُهجَّنة العَجيبة على الْـمَدارات الخاصّة بهم وهم يُحلِّقون حول قُرْص الشمس.



اللوحة ٤١٦. أزياء باليه «طائر النار». عازِفَة الكمان.

وجاءت خُطّة توزيع الألوانِ مَرِنَةً مُتموِّجة، وقد لا تكون واضحة لنا كُلّ الوُضوح اللّهم إلا لشاجال وحْدَه، غير أن أَلَقَ الألوان الزّاهية وسُطوعها الذي يبدو على شكل غُبار مُتطاير تَولّى التّنْسيق بين أشكالِ شاجال الغامِضَة التي تتراءى لنا خلال المَنْظور السّاطع أمام أبْصارنا، يُدعِّمها محْور السُّلّم السِّحري الذي يقودُنا نحو القلعة الـمَسْحورة.

لوحة الستار الأول

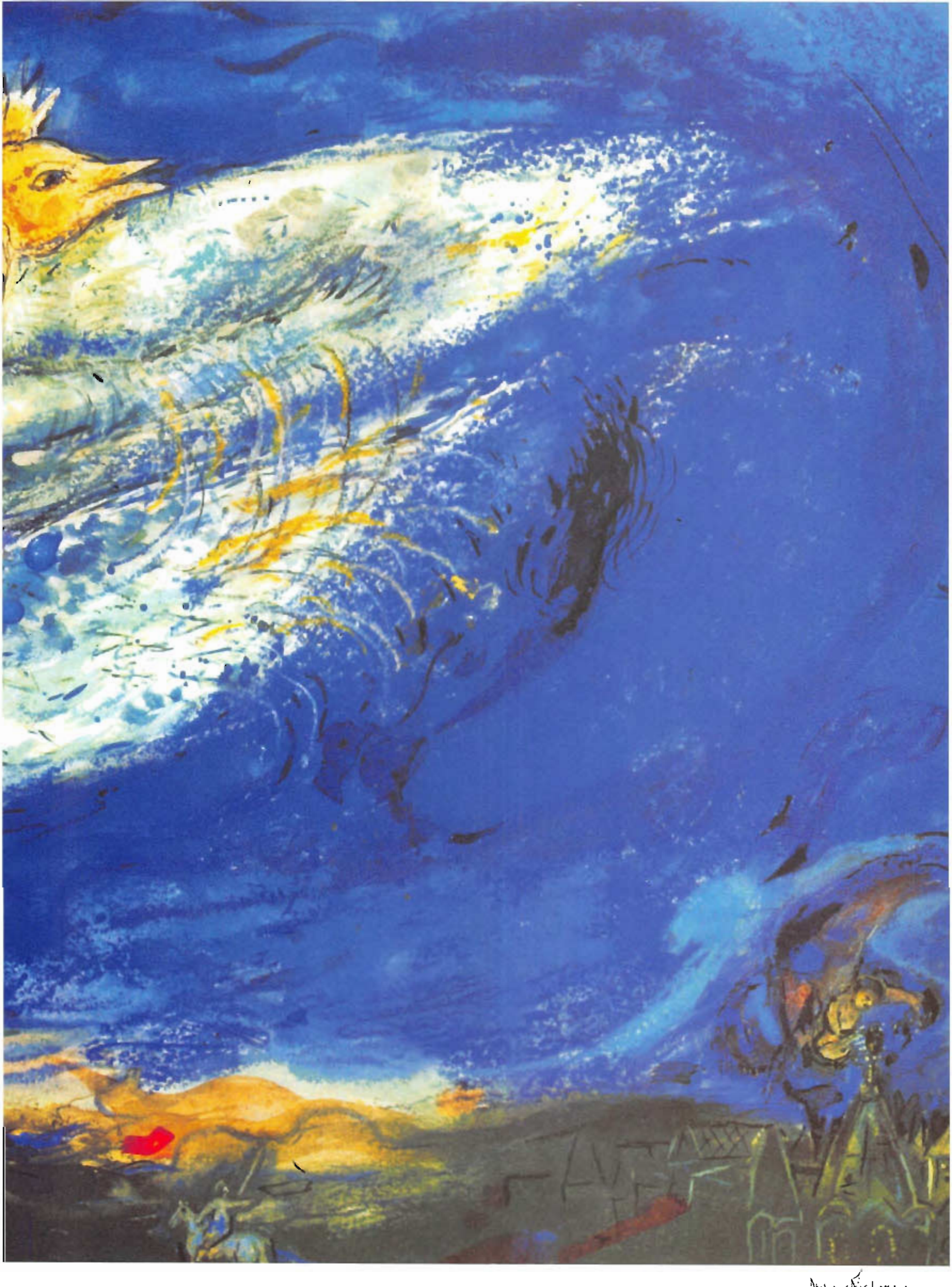
وقد ابتكر «شاجال» في لوحة الستار الأول بدعة غير مسبوقة في تصوير الغابات، حيث جعل اللون الأخضر بدرجاته المختلفة هو اللون السائد على أجزاء الستار كافة، وصَوَّر الغابة منقسمةً إلى شطريْن يتوسطهما مسطح مائي (نهر أو بحيرة أو ما شابه) وقد انعكست على صفحة مياهه صورة الغابة المقابلة بما يجول في أنحائها من حيوانات خرافية وخيل مجنحة وطيور متآلفة مُسْتكنَّة في هدأة الليل، كما صَوَّرَ بين زرقة الماء الساكن الفاصل بين الغابتيْن قمرًا منيرًا وهلالًا صغيرًا كابيًا لا ندري لِمَ جمعهما معًا في تصوير واحد على هذا النحو.. أتراه رمز بالقرص الساطع للشمس المتوارية وراء الظلام، وبالهلال للقمر الوليد غير المكتمل بعد؟!

ولم يَفُتْ «شاجال» كذلك أن يصور طائر النار - محور أحداث الباليه - وكأنه معلق في وضع معكوس على أشجار الغابة السفلى، كما نرى حيواناتٍ وطيورًا خرافية محتشدة هنا وهناك في أطراف الغابة وقلبها وكأنها تستمتع بانطلاقها في سكون الليل البهيم. وتطالعنا شجرة صفراء ذات ثمار حمراء يانعة تكسر طغيان اللون الأخضر السائد في الستار. فإذا ما طالع الـمُشاهد هذا الستار بكل ما يحتشد فيه من تفاصيل، انتقل بخياله إلى عالم الغابة السحري الخلاب وكأنه يحيا فيه بجسده وروحه، منفصلًا تمامًا عن دنياه الحبيبة في مقعده الضيق بدار الأوبرا.

ولكي يوحي شاجال بالغابة الـمَسْحورة في لَوْحَةِ السّتار الأولى جعَل اللَّوْن الأخْضَر هو اللَّوْن السَّائد فوق سَطْح اللّوحة، كما وقَع اختيارُه على منطقة مُعْتمَة غريبة حيث تَعْتَرِض الأشْجارُ طَريقَنا، وثمة طرق مُعْتمة تَمُرُّ عبْرَها الحيوانات الخُرافيّة وكأنها تَدْعونا إلى أنْ نَدْلِفَ في إثْرها نحو الغابة، كما نرى في القطاع العلوي ظِلَّ الغابة مَعْكوسًا، الأمر الذي أضْفَى عليها قَدْرًا من الاسْتطالَة والضَّخامة، مُسْتخدِمًا «تقنيّة الـمَنْظور» بكَفاءة حيث مثَّل العَناصِر ذات الأبْعاد الثلاثة على سَطْح ذي بُعْديْن فَبَدَتْ وكأنها نافذةٌ إلى العُمْق، ومُسْتَغِلا الأشْكال التي تَعْكِسُها السَّماء مثْلَما تَنْعَكِسُ الصُّورة على سطح الماء الرّاكد، فإذا هو يُفْقدُنا الإحْساس بما هو مُرتفع وما هو مُنْخَفِض وَجْهًا وظَهْرًا، وبَدا الأمرُ كما لَوْ كُنّا قد انْتَقلْنا إلى السُّويْداء من قَلْب الغابة ونَرقُدُ تحت سَماءٍ تَعْكسُ صورتها.

الصفحات التالية:
اللوحة ٤١٧. باليه «طائر النّار». (ستار الافتتاحية). أكْواريل.

اللوحة ٤١٨. باليه «طائر النّار». لوحة الستار الأول. الغابة المسْحورة.









لوحة الستار الثاني

وفي يسار هذه اللوحة، تجتذب أنظارنا عودة «طائر النار» وكأنه عينٌ لا تغفل تَخْفَى علينا أسرارُها. وثمة بقعة لونية منبثقة عن كتلة الأشجار تُفقدها هويتها.. أتُراها بِرْكَة أم سحابة؟ كلا الاحتمالَيْن جائز! وتتناغم الألوان بنعومة فوق الستار، حيث يطالعنا اللون الأصفر الذهبي بتواشجه مع اللون الوردي والأزرق الفاتح، ويتحلى تكوين اللوحة بالصفاء والمرونة والتموج، وقد يكون غامضًا لأي شخص إلا لـ «شاجال» وحده، غير أن تألق الألوان وسطوع الإضاءة التي تبدو وكأنها عاصفة ترابية توثق بين الأشكال الغامضة التي تتخلل المنظور الذي تدور حوله اللوحة، والتي يدعمها محور السلم السحري الذي يقودنا نحو القلعة المسحورة. **(لوحة ٤٢١)**



اللوحة ٤١٩. أزياء باليه «طائر النّار». الساحر كاتْشاي.

اللوحة ٤٢٠. أزياء باليه «طائر النّار». وحش ذو رأسين.

الصفحتان التاليتان:
اللوحة ٤٢١. باليه «طائر النّار». الستار الثاني.




Chagall
Marc


Chagall

لوحة الستار الثالث

وتتشكل لوحة الستار الثالثة بتضافر اللون الأحمر مع اللون الأبيض، حيث تطالعنا دورٌ متباينة الأحجام تحتل مساحة الستار بأسره، فضلًا عن كرات وفقاعات بألوان قوس قزح. والراجح أن الفنان قد رسم أشكال هذه الشخصيات المنمنمة بفتائل معدنية لا بالفرشاة. وبانتصار الحب يتحد اللون الأحمر بالأصفر - وكذلك بالإضاءة - وتنجو الفتاة، وينطلق الأمير في أرجاء السماء، فتستقبله الملائكة وهم ينفخون في أبواقهم فَرِحين مُهَلِّلين. وإذا «شاجال» يطلق مخلوقاته على المدار المخصص لهم حول قرص الشمس، ولعل أشهر التكوينات الكونية لدى «شاجال» هي تلك الأشكال الدائرية التي غالبًا ما كان يستخدمها رغبةً في التعبير عن احتواء عالمنا لعالم آخر حافل بالعجائب، وبحيوانات تحمل أطفالها على غير ما عهدنا.



اللوحة ٤٢٢. أزياء باليه «طائر النّار». زيّ الأميرة.



اللوحة ٤٢٢. أزياء باليه «طائر النّار». الأمير إيفان يمارس الصيد.

الصفحتان التاليتان:
اللوحة ٤٢٤. باليه «طائر النّار». الستار الثالث.




Chagall
Act 3



اللوحة ٤٢٥. أزياء باليه «طائر النّار».
راقصة على شكل وَحْش خُرافيّ.



اللوحة ٤٢٦. أزياء باليه «طائر النّار».
الرّاقصة ذات القِناع الأسْود.



اللوحة ٤٢٩. أزياء باليه «طائر النّار». طائر خرافي مُهَجَّن.



اللوحة ٤٢٧. أزياء باليه «طائر النّار». شيطان ماردٌ.



اللوحة ٤٣٠. أزياء باليه «طائر النّار». حيوان خرافي.



اللوحة ٤٢٨. أزياء باليه «طائر النار». عفريت.



اللوحة ٤٣١. أزياء باليه «طائر النّار». حيوان مُهَجَّن.





اللوحة ٤٣٣. أزياء باليه «طائر النّار». راقص مهجن على شكل فراشة.

اللوحة ٤٣٢. أزياء باليه «طائر النّار». كائن خُرافي،
يبدو وَجْهُه مثل ساعة وشارِباه عقْربيها.

باليه دافنِس وكلويه



اللوحة ٤٣٤. أزياء باليه «دافنِس وكلويه». الرَّقص على أنغام المِضفار.

مضى الموسيقار الفَرنسي «موريس راڤل» على النهج نفسه الذي اتبعه الموسيقار «ديبوسي» إلا أنه تميز عنه - رغم ارتباطه بالانطباعية أيضًا - بالوضوح والبساطة والصراحة في التعبير، وكذا بالجنوح نحو كلاسيكية عهد الباروك، عهد «كوپران» و«رامو» وعلى حين كانت لغته عصرية مثل «ديبوسي» إلا أن ميلوديته جاءت أرقَّ عذوبةً وأكثرَ تكرارًا من «ديبوسي» وهو ما يتجلى في مقطوعته الشهيرة «بوليرو» التي تتكون من لحن بسيط يتكرر مرات عديدة بألوان أوركسترالية مختلفة. وشق «راڤل» طريقه في التأليف الموسيقي بجدية وطموح، إلى أن هزت مقطوعته الشهيرة للپيانو «حركات المياه» عالم الموسيقى، وأعجب بعض النقاد لطرافة أسلوبها المتميز في العزف على الپيانو، في حين أعرض عنها آخرون. وإذا كانت «حركات المياه» لا تزال تبهر مستمعيها، فليس ذلك لانطوائها على الهارمونية المتنافرة غريبة التعبير فحسب، بل كذلك لما تقدِّمه ألوان أطيافها من متعة شائقة. وانفرد أسلوب «راڤل» بهذه السمة منذ بداية حياته الفنية، ولم يقطع صلته بها حتى في أعقاب ما طرأ على أسلوبه من تطور.

وقد أعاد في مقطوعة «جِنيَّة الماء» تنفيذ الفكرة التي راودته في «حركات المياه» من زاوية أخرى جديدة، فجاءت في روعة «على شاطئ الجدول» التي ألَّفَها «فرانز ليست» و«انعكاسات على الماء» التي صاغها «كلود ديبوسي» وتشترك هذه المقطوعة مع مقطوعة «جاسپار الليل» التي تلتها في الاتجاه نحو دقة تصوير الخيال الشاعري، إذ هي ترسم شخصيات على نسق تلك التي ابتكرها «لوي بِرْتْران» في أشعاره التي ألهمت «راڤل» موسيقى هذه المتتالية، وخاصة تصويره لفكرة الشر الكامن تحت المظاهر الخلابة الخادعة، فنحس عذوبة الألحان التي تنشدها «جنية الماء» وهي تغوي الشباب، فيندفعون نحوها مسحورين، فإذا مياه البحر تبتلعهم في جوفها. ويتبدى لنا تدلِّي الجثث المعلقة من فروع أشجار البلوط الضخمة، كما يرتسم في موسيقاها طيف الشبح الخيالي المفزع الشبيه بأشباح الكوابيس التي تبددها اليقظة، وقد صوره «راڤل» بلمسات قريبة من الواقعية، وبعيدة عن الانطباعية. ومع ما في تصويره من تخيل، أوْلَى «راڤل» عناية فائقة لجمال الصورة الموسيقية وإتقان مفرداتها وتوازن بنائها، وهو ما يبدو واضحًا في مؤلفاته الكبيرة والصغيرة معًا، سواء تلك التي اتَّبع في بنائها خطة دقيقة محددة، أو تلك التي تميزت خطتها بالانطلاق والتحرر كما هي الحال في «الراپسودية الإسپانية» التي يتوهج فيها العزف الأوركسترالي، أو في ملهاته الموسيقية «الساعة الإسپانية»، أو في الثلاثية الفارهة التي كتبها للپيانو والڤيولينه والتشيلّلو، وكذا كافة أغانيه الطويلة والقصيرة.

وتكشف موسيقى «راڤل» عن فنان موهوب متّقد الوجدان واضح الهدف؛ فهي لا تدور حول فكرة واحدة بعينها، ولا تضم جملة رخوة الصياغة، ولا تحوي حشوًا قد



يجرح الهدف الموسيقى المنشود، ومن ثم اتسمت بدلائل الإعجاز في فن الكتابة الموسيقية، وعاش «راڤل» راسخ القدم منفردا بروعة فنه وسحر أسلوبه الذاتي برغم ظهوره بعد عصر تعددت فيه الأذواق وتقلبت، بل إنه مع معاصرته لـ «ديبوسي» لم يحاكه أو ينقل عنه، وإنما اختار بفضل ذوقه السليم وحسه المرهف أفضل الوسائل التي انتهجتها موسيقى «ديبوسي» وإذا كان قد تأثر بعض التأثّر بتوزيعات «ريمْسكي كورْساكوڤ» الأوركسترالية، فقد فاقه برفعة ذوق تلوينه الأوركسترالي، وظلت موسيقى «راڤل» برغم عصرية أسلوبها ولغتها - كلاسيكية الجوهر، فرنسية الطابع، من حيث أسس تشكيل الصور الموسيقية وسلامة الذوق والاتزان والإيجاز.

وتتجلى هذه العصرية في موسيقى باليه «دافنس» و «كلويه» بصوره الأوركسترالية النابضة بهمهمات الكورال الذي يتغنى بها دون كلمات وكأنه إحدى مجموعات الآلات الأوركسترالية، في حين تنطوي في جوهرها على روح الموسيقى الفرنسية التي شاعت خلال القرنيْن السابع عشر والثامن عشر، حتى يخيَّل إلينا أنها صدى موسيقى الباليه وتمثيليات الأقنعة(١١) التي كانت تُعْزَف ببلاط ملوك فرنسا، ومن هنا كانت عصرية «راڤل» من حيث الأصول الفنية والأسلوب الموسيقيّ، مع استمرار ارتباط مشاعره بتقاليد أسلافه الموروثة سببًا في وصف نقاد القرن العشرين له بأنه أحد دعاة «الكلاسيكية الـمُحْدَثَة».

وقد انبرى «راڤل» لتأليف موسيقى «دافنس وكلويه» للباليه الذي وضع تصميمات رقصاته الفنان العالمي «ميشيل فوكين» وعُرض لأول مرة عام ١٩١٢ غير أنها تحولت فيما بعد إلى متتاليتيْن احتلت ثانيتُها موقعًا ثابتًا في قاعات الكونسير. وتحتوي المتتالية الأولى التي تمثّل القسميْن الأول والثاني من الباليه على ثلاثة أجزاء: «ليلية» و «فاصلة» و «رقصة حربية»، على حين تشتمل المتتالية الثانية التي تمثل القسم الثالث من الباليه الكامل على ثلاثة أجزاء: «مطلع النهار»، و «رقص إيمائي»، و «رقص عام».

وتبدأ المتتالية الأولى باجتماع يعقده الرعاة بأحد الكهوف المطلة على البحر. فتبعث الموسيقى همسات رخيمة من الوتريات التي تعزف أنغامها من خلال كاتم الرنين، وانزلاقات أصابع العازفين على الهارپ، ثم يتسلل خليط من الأصوات الكورالية الناعمة يصحبه أداء منفرد من الفلوت وترديد له من آلة مخملية يرسمان معًا لحْنًا مميزا حانيًا دافئ الأنغام يرمز للعاشقين ويشير إليهما، وإن تَشَكَّل في صور عدة. وتدخل الصبايا يحملن سلال الفاكهة المصطفاة من أجمل البساتين، ودنان النبيذ المتخذ من أشهى الكروم، والزهور المقتطفة من أنضر الحقول، يقدمنها قرابين إلى محراب الإله «پان» وهن يخطرن بخطوات متباطئة، يشاركهن فتيان الرعاة في أداء طقوس رقصة دينية رشيقة بطيئة الحركة، يدعمها الكورس بإنشاد الهمهمات الصوتية دون كلمات.

فإذا انتهت الطقوس، انفرط عقد الشمل، وتحول أفراده إلى جماعات صغيرة يظهر بينها العاشقان المتحابان منذ نعومة أظفارهما: «دافنس» الراعي و «كلويه» الراعية الحسناء.

ويرقص «دافنس» وسط الفتيات، فيأسر ألبابهن برشاقته، وإذا هن ينخرطن معه في رقصات مثيرة الإيقاع. وما تلبث الغيرة أن تستعر في قلب «كلويه» التي ترقص بدورها متنقلة بين الفتيان مسترعية انتباه «دورْكون» الراعي الفظ الذي يحاول اجتذاب انتباهها باستعراض قواه البدنية الخارقة، محاولًا اقتناص قبلة من «كلويه» فيحول «دافنس» بينه وبينها في اللحظة الأخيرة، ويتبارى المتنافسان رقصا حول «كلويه». وعلى حين يستقبل الفتيات والفتيان رقص «دوركون» بالسخرية، ينال «دافنس» إعجاب الرعاة برشاقة رقصه وهو يلوّح بعصاه التي يَسوق بها ماشيته، فيتبدّد غضب «كلويه» وتنسى غيْرتها على «دافنس» فتطبع على جبينه قُبلة حارة.



اللوحة ٤٣٥. باليه «دافِنس وكلويه». يتناجيان وَسْطَ الزُّهور. عُجالة تخطيطيّة ملوّنة.



اللوحة ٤٣٦. باليه «دافنِس وكلويه». عازفةُ المِزْمار تُسَرِّي عن كُلويه المُستَرخيَة.

ويغادر الجميع خشبة المسرح، عدا «دافنس» الذي يضطجع للاسترواح بعد الرقص، فإذا الحسناء «ليسيون» تدلف إليه محاولة إغراءه، فيصدّها ويصرفها عنه. وفجأة تضطرب الموسيقى، وتعلو جلبة وضجيج و وقع أقدام وقعقعة سيوف وهرولة نساء يهربن أمام قراصنة غلاظ نزلوا إلى البر. وتوحي الموسيقى باقترابهم بتزايد متدرج في شدة أداء الأوركسترا والكورال، فتلوذ «كلويه» بالفرار نحو الأجمة المقدسة. وتأخذ الموسيقى في تصوير هذا القلق والتوتر والضجيج وتصايُح القراصنة، ويلمح أحدهم «كلويه» فيختطفها أمام نظر «دافنس» الذي جمد في مكانه بعد أن أذهلته سرعة المفاجأة التي لم تترك له وقتًا كي يخف لإنقاذ محبوبته من يد القرصان. ويسقط «دافنس» أرضًا، على حين يرخي الليل سدوله، وتظهر حوريات ثلاث يرقصن متضرعات للإله «پان» لكي يقدم عونه لتخليص «كلويه» من الأَسْر.

ويعود ضجيج الموسيقى من جديد حين يصل القراصنة إلى جزيرتهم حاملين غنائمهم وقد حملوا معهم «كلويه» ويؤدّون رقصة حربية مُلَوِّحين بأقواسهم ورماحهم، مشكِّلين دوائر برقصاتهم المعبِّرة عن العراك والمنازلة، إلى أن توقفهم إشارة من زعيمهم فيخلدون بغتة إلى السكون. ويقطب الزعيم جبينه ويومئ إلى «كلويه» بالاقتراب منه، فتأبى المثول بين يديه، فيجرّها القراصنة إليه عنوة ليمسك بها بقسوة محاولًا اغتصابها. وما يلبث ظل

اللوحة ٤٣٧. أزياء باليه «دافنِس وكلويه». الراعي.

اللوحة ٤٣٨. أزياء باليه «دافنِس وكلويه». فيليتون. نموذج لزيّ فيليتون.

غريب مفاجئ أن يغشى الرُّبَى، فيرتجف القراصنة وترتعد فرائصهم في مواجهته، وحين يقترب الظل من القراصنة يلقون بأسيرتهم أرضًا لائذين بالفرار بعد أن تملكهم الرعب، وتخر «كلويه» راكعة شكرًا للإله «پان» الذي حررها من ربقة أولئك الأوغاد القساة.

وتبدأ المتتالية الثانية بظهور «دافنس» وهو مضطجع وقد شفه الحزن على فراق «كلويه». وبينما يشدو الكورس بهمهمة لا نستبين معها كلامًا، تشرق الشمس رويدًا رويدًا حتى تغمر المسرح كله بضيائها، فيُقْبِل الصيادون تصحبهم «كلويه» وتتألق صورة هذا الشروق الموسيقية بأروع تلوينٍ موحٍ بإشراقة الشمس.

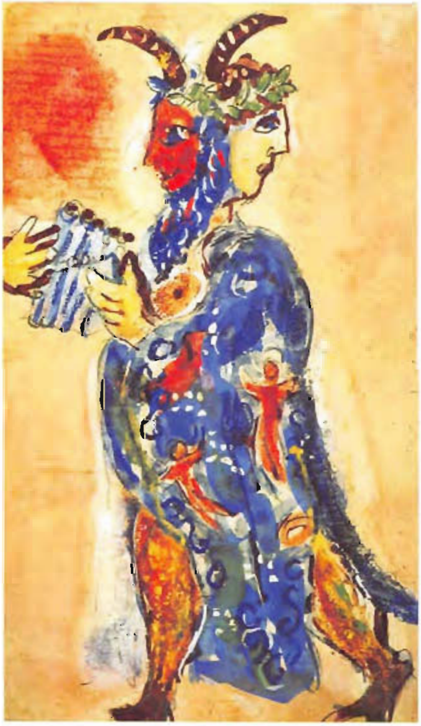
وسرعان ما يتعانق العاشقان، ثم يرقصان معًا رقصة تروي أسطورة الإله «پان» مع الحورية «سيرينكس» التي فزعت منه وفرت هاربة، فتبعها وكاد يدركها لولا توسلها الذي أنقذها منه، فلما عانقها «پان» اكتشف أنه يحتضن حزمة من سيقان القصب. وإذ تنهد حزنًا، سمع القصبات ترسل صوتًا موسيقيًا شجيًا، فصَفَّ قصبات متفاوتة الطول ضم بعضها إلى بعض وشَكَّلَها نايًا هو «مِصْفار پان» الذي ترمز إليه موسيقى «راڤل» بتلك التقاسيم الشهيرة التي يشدو بها الفلوت المنفرد.

وترقص «كلويه» على أنغام الناي الذي يمسك به «دافنس» وينتهي الرقص الإيمائي بتقديم قربان على مذبح الإله «پان» وتخفف رقة موسيقى هذا الرقص الإيمائي التوتر الذي ساد موسيقى الجزء السابق. ثم يتلوه «رقص جماعي» سريع نابض يتميز بإيقاعات مجتاحة تبلغ بالراقصين درجة النشوة العارمة، إلى أن يغرقنا هذا الختام الصاخب من الموسيقى والرقص وإنشاد الكورس في لجة عميقة من المتعة الساحرة.

وقد أبدع «مارك شاجال» لباليه «دافنس وكلويه» أربع لوحات مصورة تتصدر الفصول، وخامسة تنسدل بين الفصول الأربعة تعد في رأيي إضافة جديدة إلى موسيقى كلود ديبوسي الحالمة.

ولقد فُتنت بهذا العمل الفني المتكامل إلى الحد الذي لا ينفك معه يحرك في نفسي أثرًا لا يكاد ينسى على مر الزمن، حيث تُشيع موسيقاه جوًا روحانيًا جَيَاشًا، تتناوب فيه فترات الانطلاق السريع مع لحظات السكون، ثم ترتد إلى عنفوان الحماسة في تموّجات لا تخمد. فموسيقى «راڤل» مع ما تنطوي عليه من رقة الإيحاءات وارتعاشات الانطباعات، عالمٌ موسيقيٌّ متكامل يغترف منه كل مستمع رؤاه الخاصة، وهو ما يمثل تحديًا لأي فنان يحاول أن يبتكر لها تفسيرًا تشكيليًا. وإذ كان من العسير على الفنان المصور أن يشكل لوحة تصويرية تعكس الموضوع الموسيقي







اللوحة ٤٣٩. أزياء باليه «دافْنِس وكلويه». فيليتون. نموذج لزِيّ فيليتون.

اللوحة ٤٤٠. أزياء باليه «دافنِس وكلويه». على أنغام خيَوان ذي قرنين.



دون أن يلتزم بعناصر النص الموسيقي، فقد أبى «مارك شاجال» الخضوع لأي قيد من قيود الموسيقى في محاولته تشكيل مناظر الديكور المسرحي المصاحب، إذ كان يضع في اعتباره الأول إقامة هيكل تشكيلي متماسك مكتف بذاته عن كل ما عداه، كما كان شديد الحرص على أن يضفي على الألوان حيوية خفاقة تضيف بُعْدًا جديدًا يعمّق استقلالية المناظر ويوحّد مضمونها. ولا نزاع في أن «شاجال» قد وُفِّقَ إلى تحقيق مأربه، فما تكاد عينا المشاهد تقعان على المنظر الأول حتى يستشف الموضوع كله ويلم بأطرافه مع النظرة الأولى، لكأن تصميم الرقصات قد نبع من المنظر المصوَّر! وقد يكون ثمة إفراط في الثراء التصويري، غير أن الأمر المؤكَّد للمُشاهِد أن الـمَشْهَد يغمر كيانه كله حتى لا يملك أن يحوّل عينيه عنه، ويحاصره العالم المرئي المرنو إليه بنفس النبض السحري الذي يدفقه في كيانه الصوت والنغم.



اللوحة ٤٤١. أزياء باليه «دافْنِس وكلويه».
إحدى فتيات جَزيرة لِيزْبوسْ.

لقد أبدع «شاجال» في ستائر مناظره الفسيحة لونًا من التصوير بالغ الرقة والرهافة أجَّجَ فعالية المؤثرات الضوئية، حتى خُيِّلَ للمشاهد انبعاث الضوء من ثنايا دفينة في أعماق اللوحات بشكلٍ أكسبها القدرة على التألّق في الظلام الدامس بما يحتشد فيها من شُخوص نورانيَّة وثابة تتراءى على سطح اللوحات، مشاركة ألوانها في إضفاء الحيوية على المناظر المتوهجة.

كذلك أثرى «شاجال» تصميم اللوحات الخمس بتصميم أزياء الراقصين والراقصات، مضيفًا بذلك بُعْدًا آخر إلى إنجازه الإبداعي. وقد انطلق في تصميم الأزياء من معرفة دقيقة بحركات الراقصين وانثناءات النسيج فوق أجسادهم، ومن إدراك عميق كذلك لشخصيات القصة وطباعها، مع حرصه على صبغ الراقصين والراقصات بصبغة ترقى بهم من الطابع المحلي لتكتسي بطابع كوني، فإذا هم يتراقصون كأطياف دائبة التحوّل دون أن ينفصلوا - مع ذلك - عن المنظر الطبيعي الذي يحتضنهم وكأنهم جزء منه لا يتجزأ، الأمر الذي أشاع جَوًا من التأثير والتأثّر المتبادليْن بين جميع عناصر العرض الموسيقي المسرحي التصويري الراقص. وبهذا ارتفع «شاجال» بالأزياء من مجرد نسيج خامد لا ينبض بغير حركات الراقص، إلى عنصر إيجابي فَعّال ينبثق من المشهد فيمنحه النبض ويستمد منه حيوية دافقة. وهو ما حققه الفنان بشحن الأزياء بطاقات تضمن تجدُّدها وتَنَوُّع أشكالها بشكل متواصل، على حين أن الثياب لا تؤدي في الحق دورًا وظيفيًا أكثر مما تؤدّيه الأشجار والزهور والغابات التي تتعانق ألوانها وتتشابك مع عناصر المشهد الأخرى في تنويعات متلاعبة تواكِب ذبذبات الموسيقى وتُضاعِفها وسط عالم أسطوري ينبض كل ما فيه بالسحر والشاعرية والجمال.



اللوحة ٤٤٢. أزياء باليه «دافْنِس وكلويه». كلويه تُهْدي دافنس باقة أزهار.

ومع اللوحة التمهيدية «الافتتاحية الرعوية [١٢]»، يجد المرء نفسه غارقًا وسط الزرقة الفسيحة الرائعة التي تصل الأفق بالبحر لتشكل منهما بساطًا ناعمًا لحياة الرعاة التي ينبثق فيها الخصب الذي ترعاه الأغنام هنا وهناك، ويولَد فيه الحب الوادع في ظلال أشجار السرو والحقول اليانعة المرصعة بالصخور المتناثرة التي يحلق فوقها «الساتير» الأخضر - إلى يمين اللوحة - وهو ينفخ في مزماره أشجى الألحان للعاشقيْن المتخاصرين في جوٍّ حالم. ويتألق الحب المتأجِّج الخلاق الذي يشكِّل من جسد العاشقيْن وحدة متصلة تشمخ إلى السماء حتى تمسّ الجزيرة الحمراء ذات الشجر الخيالي الأصفر المتَّجه بقِمَمه إلى الأرض متوازنًا مع الجزيرة، ومُشيعًا خصوبةً جديدةً تَنْعَم بها القُطْعان، ويَسْكُبُ القمر لونه الفضي فوق معبد إغريقي يجسّد قيَم الحضارة والفكر والفن والعمران.

الصفحتان التاليتان:
اللوحة ٤٤٣. باليه «دافْنِس وكلويه».. الستار الافتتاحي مارك شاجال. تحية إجْلالٍ وتقدير للموسيقار موريس رافل ٥٨ × ٧٨ سم.




DAPHNIS ET CHLOE



اللوحة ٤٤٤. باليه دافنس وكلويه. المشهد الأول «الرَّعي في ظلال الحب». ألوانٌ مائية.

ومع لوحة المشهد الأول «الرعي في ظلال الحب»، تتفتح الطبيعة المبهجة، وتتواشج الألوان الخضراء والحمراء والصفراء في أرجاء اللوحة كلها تعانق العشاق في كل مكان وسط خضرة الحقول أو فوق أجنحة الخيال المحلّقة في أجواز الفضاء، حيث تُشيع الموسيقى مع نشوة العشاق ألحانًا عذبة الإيقاعات من مزمار «ساتير» هائم في الآفاق. وتمضي خُطى الرعاة أعلى اللوحة في عزم وتفاؤل ليعتصروا من كَدْح النهار زادًا لـمُتَع المساء، حيث يجد العشاق المرهَقون كل خيرات الطبيعة ذَلولَة لهم، من أسماك البحار إلى ثمار الأشجار، وحيث يولد العمران في محراب المعرفة والفن، معبد التأمّل والحضارة، ليزيد إشراقة الحياة توهجًا.

ومع لوحة المشهد الثاني «الحب»، ينشر قرص الشمس أشعة دافئة نقيّة صفراء، تخلع على الأرض والمعبد والدُّور والحقول والبشر والحيوان جمالًا فريدًا يستعيد معه كلُّ ما في الكون تألُّقَه الماضي، وتمدّ السحب شجرة تبسط ناحية الأرض أغصانها لتحتضن العاشقين المتعانقين بعد أن التقيا من جديد في رحم الطبيعة ليخصبا بحبهما الحياة على أنغام الموسيقى التي تنساب من مزمار العنزة حانية عذبة متموجة على إيقاع الحب.

ومع لوحة المشهد الثالث «مغارة القرصان»، نتأمل الزرقة المعتمة تشيع في الكون، وتسكب الأحزان ظلالها من خلال الزرقة، وتتحول الجزيرة بمعابدها ودورها إلى



اللوحة ٤٤٥. باليه دافنس وكلويه. المشهد الثالث «مغارة القُرصَان». ألوانٌ مائية.

سمكة مذعورة تطفو فوق بحر محزون، ويجف الشجر، وتلوذ الأغنام بالسحب، ويكتسي القمر بحمرة الألم، فيما يحاول زعيم القراصنة اغتصاب «كلويه» بعد اختطافها في مغارته الصخرية المعتمة الغائرة في أعماق الجبل، والتي هزتها زلزلة الربة «لِسْيون» الغاضبة (أو غضبة الإله «پان» على جريمة القرصان المغتصب)، باعثةً الرعب والهلع في صفوف القرصان، ولتُكتب النجاة للراعية «كلويه» العذراء الطاهرة.

ومع لوحة المشهد الأخير «عربدة الفرحة»، نشهد زفاف العاشقيْن الصاخب تتوسطه الشمس وهي في شكل قرص زهرة عباد الشمس، وقد تَحَوَّل قلبُها الذي يستمتع به الرعاة والمزارعون إلى وجه إنسان باسم، وكأنما أصبح الإنسان مصدر متعة الكون. وتشيع بتلات زهرة عباد الشمس حمرة الفرح وسط الطبيعة المنتشية المزدانة بالخضرة الوادعة في ظلال السلام الذي تبثه في النفوس حمامة مطلة على العالم، وتشمخ الدُّور المنتشرة على شكل معابد تتألّق فيها رموز الحضارة، ويعزف «الساتير» موسيقاه تحيةً للعاشقيْن وقد غمرتهما صُفْرَة أشعة الشمس الباسمة.

وتكشف النظرة المتأملة في النهج الذي اتَّبعه «مارك شاجال» في إبداع هذه اللوحات عن رغبة محتدمة في صبغها بجو من النضارة والشباب المتألّق بما نشره خلالها من لمسات حالمة مرحة، و ومضات غموض سحري، و نقاء سماء إغريقية، تتعانق جميعًا مع لمسات

الصفحتان التاليتان:
اللوحة ٤٤٦. باليه دافنس وكلويه. المشهد الثاني «الحُب». ألوانٌ مائية.







اللوحة ٤٤٧. أزياء باليه «دافْنِس وكلويه». قتال.



اللوحة ٤٤٨. أزياء باليه «دافْنِس وكلويه».
إحدى نساء جزيرَة ليزْبوسْ.





البوليفونية (١٢) الموسيقية. لقد صور المعبد الإغريقي بعيدًا عن شكله القديم ذي الخطوط المستقيمة، وأضفى عليه شفافية جعلته يبدو كتاج يزيّن مَفْرِق اللوحات التي تنتشر في رباها العالية أشجارٌ خيالية تغمر السماء الصافية بالنضرة والحياة، كما صَوَّرَ في السُّوَيْداء من قلب لوحاته بحرًا داخليًا يحدّه ساحل متعرّج الخطوط، تعلوه تلال متناثرة تكسو المشهد كله بمسحة من الحنين إلى الماضي البعيد.

كان «شاجال» يرى في الباليه نبضات قوى متحركة، وبحرًا يعلو ويهبط في مَدٍّ وجَزْرٍ يحتضنان الراقصين والراقصات، فاستطاع بدوره أن يُبدع تلوينات خاصة تهيمن على حركة العزف السيمفوني والميلودي، وهو ما دفعني إلى أن أهمس في أذن «شاجال» خلال حوار معه حول مائدة عشاء في باريس عام ١٩٥٦ قائلًا:

"لقد ارتبطَتْ لوحاتُكَ بالموسيقى ارتباطًا عضويًا حتى لم يَعُدْ من الممكن فصل إحداهما عن الأخرى. وبات الاستماع إلى موسيقى باليه «دافنس وكلويه» دون التأمّل في هذه اللوحات يبدو في نظري تجريدًا لها من أحد عناصرها الرئيسية، بل أحسبُكَ قد احتويتَ «رافل» إلى الأبد في إسار لوحاتك الخمس."

لقد انفرد «شاجال» بين المصوِّرين بقدرته المذهلة على اختيار الألوان المقابلة للأصوات، واكتشافه سر العلاقة بين النغم واللون، وهو السر الذي حاول بلوغه الكثيرون قبله في جهد ودأب دون أن يبلغوا ما بلغه. هذا إلى جانب قدرته الفائقة على إبراز مُثُله العليا التي ارتبط بها، والتي تشكّل منبع إلهامه الأصيل، وهي الحب والأُخوَّة الإنسانية.

اللوحة ٤٥٠. أزياء باليه «دافنِس وكلويه». ساتير ينفخُ في مزماره مغازِلًا فتاة.

اللوحة ٤٤٩. أزياء باليه «دافنِس وكلويه». الراقصة ذات الذُّف.

ختام باليه دافْنِس وكلويه

ومِنْ فَرْط الثَّراء التَّصويري لا يمْلِكُ الـمُشاهدُ أن يُحوِّلَ عَيْنَيْه عن هذه الـمَشاهِد لَـحْظة، إذْ يَقعُ على الفَوْر أسيرَ «العالم الـمَرْئي» الذي يَفْرِضُ نَفْسَه بشُموخ على حساب «العالَم الـمَسْموع»، فلَقَدْ تَجلَّتْ إبْداعاتُ شاجال في سَتائر مَناظِره الفَسيحَة نَوْعًا من التَّصْوير الـمُتعدِّد الألْوان البالغ الرَّهافة، يَضُخُّ الحيويَّة في الـمُؤثِّرات الضَّوْئيَّة التي تَوَفِّرُها كشَّافات الإضاءة، حتَّى يُخَيَّلَ للمُشاهِد انْبعاثُ الضَّوْء منْ ثَنايا دَفينة في أعْماق اللَّوحات يَمْنَحُها القُدْرَة على التَّألُّق حَتَّى في عَتَمَة الظَّلام الدّامِس، وتُضِيءُ خفْيَةً من داخِلها فَتُصْبحُ هي نَفْسُها مُتَوَهِّجَةً، تَشُعُّ بما يَحْتَشدُ فيها من شُخوص نورانيّة وثّابَة تطْفو على اللَّوْحات مُشارِكَةً في ألْوانها، وفي إضْفاء الحَيَويّة على الدِّيكور. وعلى حين لا تَقوُم الأزْياءُ بِدَوْر وظيفيٍّ أكْثَر ممّا تُؤدِّيه عَناصِرُ الطّبيعَة، كالنَّباتات والغابات والزُّهور التي تَتَعانقُ ألْوانُها وتَتَشابَكُ مع غَيْرِها من عناصر المشْهَد الأخْرَى في تَنْويعات مُتَواكِبة تَتلاعَبُ مَعَ ذَبْذَبات الـموسيقَى وإيقاعاتِها وَسْطَ عالَمٍ أسْطوري يَنْبضُ بما يَنْطَوي علَيْه سِحْرُ اليونان فإذا الخُرافةُ تَتَجَسَّدُ، وإذا هي تَعيشُ بيننا إلى الأبَد.

وعلى العَكْس من الباليهات الأخْرى لا يَشْتَملُ هذا الباليه على أيِّ عُنْصُر درامي باسْتِثْناء واقِعَة اخْتِطاف القَراصِنَة لكُلويه، التي تَبْدو وكَأنَّها مُزْحَةٌ قاسيَةٌ أضْفَتْ على الأزْياء التي أعَدَّها شاجال قَدْرًا من الـمُبالَغَة.

وكان شاجال يتوقُ إلى إضْفاء مَسْحَةٍ مِنَ النَّضارَةِ والفُتوَّةِ على مَشاهِدِه، فإذا هو يَتَوسَّعُ في إبْرازِ اللَّمَحاتِ المَرِحَةِ الحالِمَة، و وَمَضات الغُموض السِّحْري، وصفاء السَّماء اليونانيَّة الـمُشْرِقَة، مُتَعانِقَةً مع لَمَساتِ اليوليفونيَة (١٣) الموسيقيّة السَّاحِرة، حتّى غَدا الـمُشاهِدُ لا يَمْلك أن يُحَوِّلَ عَنْها بَصَرَه أو سَمْعَه من فَرْط هذه البَلاغة التَّشْكيليَّة والـموسيقيّة.

وما مِنْ شَكٍّ في أن حَركات التَّحْليق التي تَنْفَردُ بأدائها النُّخْبَةُ مِن الرَّاقصين والرَّاقصات، والوَثْبِ الرَّشيقِ مَع الهُبوط على طَرْفَي القَدَمَيْن أو على طَرَفِ قَدَم واحدَة،



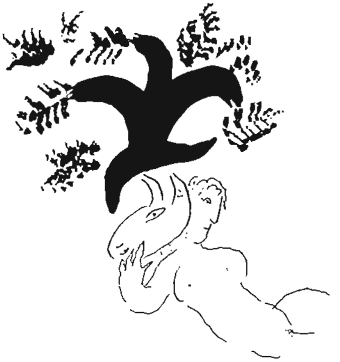
اللوحة ٤٥١. أزياء باليه «دافْنِس وكلويه». القراصنة.



اللوحة ٤٥٢. أزياء باليه «دافنِس وكلويه». الإعْداد لِلحَفل.

والتَّأرجُح بِخِفَّةٍ ودَلالٍ، وخُطواتِ الرَّاقِصَة الأولى «الباليرينا» الآسِرَة الخَلابَة الَّتي يَنْسابُ سِحْرُها مع سِلْسِلَة الخُطَى الضَّيِّقَةِ القَصيرة الـمُتَوالية، والقَفْز بالسَّاقيْن مَشْدودَتيْن مُلْتَصِقَتَيْن والقَدَميْن أقْصَى ما تَكونان تَقَوُّسًا وبَدَوَتا مُدَبَّبَتَيْن، والوثْبَةُ الرَّجْراجَة «بالوتيهْ» التي تُعدُّ إحْدَى الحَركات الشَّاقَّة العَسيرَة الأداء والـمُبْهجَة في آنٍ معًا، حَيْثُ يَرْفَعُ الراقِصُ قَدَمَهُ اليُسْرَى وَراء رُكْبَةِ السَّاق الثَّابِتَة، ثم يَثِبُ إلى أعلَى مَع ثَنْي الرُّكبة ثَنْيَةً خَفيفَةً، عاقِدًا إحْدى القَدَمَيْن أمام الأخْرَى على رُسْغِها، ثم يَهْبِطُ نحو الأرْض فَوْقَ القَدَم اليُسْرَى ليُكرِّرَ الحَرَكَة ذاتَها مع مَدِّ الساق الأخْرَى، ذَلك كلُّه هو ذُرْوةُ الأداء الرَّفيع وقمَّة فن الباليه.

وعلى خِلاف الدُّور والمباني التَّقليديَّة ذات الأسْطُح القوطيَّة الـمُتَداوَلة وما تَضُمُّه قِبابُها مِنْ أجْراسٍ مُجَلْجلَة، نَشَرَ شاجال الدُّور على شَكْلِ مَعابد إغْريقيَّة خَلَعَ عَلَيْها شَفافيَةً آسِرَةً جَعَلَتْها تَبْدو وكأنَّها تيجانٌ تُزَيِّنُ مِفْرَقَ اللَّوْحات. وكَما هي الحالُ في رسوم الجواش[١٤] (الألوان الصَّمْغيَّة) الإغْريقيَّة سَجَّل شاجال في السُّوَيْداء من قَلْب لَوْحاتِه بَحْرًا داخِليًا مُتَعَرِّجَ الخُطوط وتلالًا مُتَناثِرَةً تَكْسو الـمَشْهَدَ بأسْره بِلَمْسَةٍ مِن الحَنين الجارِف إلى ماض عَزيز وَلّى بِلا أوْبَةٍ، كَما يَعْرِضُ هُنا وهُناك بعضَ آلِهَة الرِّيف عند الرومان والسَّاتير[١٥] وغيرِهم.



الصفحتان التاليتان:
اللوحة ٤٥٣. باليه دافنِس وكلويه. مشهد الختام «عربدة الفرحة» الشَّمس البازغة. ألوانٌ مائية.





أوبرا الناي السحري لموزار



اللوحة ٤٥٤. أوبرا الناي السحري لموزار، تامينو يعزف على مزماره مع شخصيات من الحيوانات بالغابة، ١٩٦٧. الستار الثاني من الفصل الاول. وتم إعدادها كلوحات وبوسترات ٦٦ × ١٠٠ سم. جاليري بيبلير. بازل.

كان عشق «شاجال» لـ«موزار (١٧٥٦-١٧٩١)» بلا حدود، كما أتاحت له معرفته الحميمة بشتى إنجازاته الموسيقية وبمقدرته الفائقة على إبداع تلويناته المذهلة التي أثرت أعماله الفنية وهيمنت على العزف السيمفوني والأوبرالي والميلودي حتى انصهر فنّا الموسيقى والتصوير في بوتقة واحدة، وبات من العسير فصل أحدهما عن الآخر ولقد ثبت للعالم بما لا يقبل الشك أن «شاجال» هو أبرع الفنانين في التعبير عن العلاقة الحميمة التي تجمع بين اللون والنغم. وكما حاول الكثيرون من قبله اكتشاف سر تلك الأواصر دون جدوى، فضلًا عما كانت تنطوي عليه إلهاماته من قدرة على نيل إعجابنا بأساليبه المتفرّدة التي تنسجم كل الانسجام مع منابع إلهامه الأصيلة، وهي الحب والمودّة والأخوّة الإنسانية. وقد بلغ أسلوبه ذروة التعبير الموسيقيّ على المستوى العالمي في مؤلفاته لدور الأوبرا العامة وقاعات الموسيقى التي كان يؤمّها النبلاء والعامة على حد سواء. وقد تميزت أوبراته بجيشان درامي هائل، وكانت مواقفها الدرامية والفكاهية تخلع عليها لمسة إنسانية مؤثرة، كما تآلفت هذه القوى الدرامية في موسيقاه السيمفونية المطلقة حتى بقيت سيمفونيته الحادية والأربعون - بجانب كونسيرتاته لمختلف الآلات - تأسر جماهيره في شتى أنحاء العالم، وانصهرت في بوتقة عبقريته الفذّة جميع المذاهب العلمية والأدبية والموسيقية التي ظهرت في عصره، ثم ما لبثت أن انبثقت من خلال فكره الخلاق في مبتكراته الموسيقية، لا سيما في مجال الأوبرا التي ابتكر لها نموذجًا ضم جميع الأفكار والعناصر والأساليب التي كانت تدور في مهجته حتى باتت تبدو وكأنها تُرى من خلال منظار مجسّم، فإذا مجالاته الوجدانية في حقل الأوبرا تنتقل من الموقف الفاضل إلى نقيضه الشرير في نطاق زمني قصير.

ومع ذلك تخضع انتقالاته لحسابات دقيقة ضمن حدود مرسومة تكشف عن سيطرته التامة على جميع المواقف في سلاسة باهرة، فلقد كان «شاجال» شديد الإعجاب بـ«موزار» ومواهبه إلى حد التقديس على نحو ما أسلَفْتُ، حتى لا يأتي ذِكْر اسمه على لسانه إلا ويُرْدِفُهُ بلقب «هبة الله» Mozart le divin !

وقد سيطر «موزار» على قلوب الناس خلال القرن الثامن عشر بعد أن أعد أثناء السنوات الأخيرة من عمره - حيث استقر بڤيينا - موسيقى الحجرة للعزف في صالونات المجتمع الأرستقراطي، وأوبرا قصيرة لقصر «شونبرون» الإمبراطوري، وعددًا من الأوبرات الفكاهية الألمانية للمسارح الموسيقية الشعبية. وبلغ أسلوبه ذروة التعبير الموسيقيّ على المستوى العالمي في مؤلفاته لدور الأوبرا العامة وقاعات الموسيقى التي يؤمّها النبلاء والعامة معًا على حدٍّ سواء، حيث تُلامِس مناكبَ الأرستقراطيين مناكبُ البورجوازيين، وهي الدُّور والقاعات التي هيأت لموسيقاه طريق الشهرة الدولية، فلقد تميزت أوبراته





اللوحة ٤٥٥. جزء تفصيلي لأحد مناظر أوبرا الناي السحري لموزار. الستار عن القانون الثاني، المشهد ١٠. توج أنثى داخل الطيور يظهر وجود ارتباط بين ملكة الليل وصور الطيور.

بطاقة درامية جيّاشة، فإذا مواقفها التراچيدية والفكاهية تضفي عليها لمسة إنسانية مؤثرة، وإذا «موزار» يهجر أسلوب الفخامة واستعراض المبتكرات الإيقاعية والضخامة الصوتية في الموسيقى التي تميز أسلوب الباروك لينطلق معبرًا بنبرات أسلوب الروكوكو الرشيق المنمق بعد أن التقى في باريس أساطين فن الروكوكو على نحو ما أسلفتُ، وخاصة في نطاق موسيقى الآلات ذوات لوحة المفاتيح، أمثال «رامو» كما نقل عن «كوپران» العظيم الأناقة في الكتابة الموسيقية وعذوبة الأسلوب الذي يدغدغ الآذان، ولقن عن أوبرا «جلوك» النظرة الدرامية العميقة الشاملة وحبكة النسيج الدرامي في الأوبرا، واستهواه في إيطاليا الإعلاء من شأن جمال الصوت الغنائي الآدمي وجميع عناصر الجاذبية والشاعرية التي تتميز بها الشعوب اللاتينية، واكتشف أسرار الأوپرا الجادة لـ «مدرسة نابلي» وأسرار الأوپرا الهزلية، كما اغترف الكثير من الأوپرا الفكاهية الألمانية.

وهكذا انصهرت في بوتقة ذكائه الحاد جميع المذاهب العلمية والأدبية والموسيقية التي ظهرت في عصره، ثم ما لبث أن انبثقت من خلال فكره الخلاق في مبتكراته الموسيقية، فإذا هو يعكف على تطوير أسلوب الروكوكو إلى كلاسيكية رصينة، وإذا هو يلتفت بكل كيانه إلى الأوپرا التي اكتشف فيها النموذج الجديد بضم جميع الأفكار والمصطلحات والأساليب في إطار شامخ تبدو معه وكأنها تُرَى من خلال «منظار مجسَّم»، ولا غَرْوَ فقد كان «موزار» يَعتبر المسرحَ الموسيقيَّ وسيطًا طبيعيًا ينجلي من خلاله التعبير الصادق.

وألف «موزار» أوپراه الأخيرة – «الناي السحري» – عام ١٧٩١ وفق نص للكاتب «إيمانويل شيكانْدَر» وهي تتضمن – بالإضافة إلى الغناء – بعض الحوارات المطوَّلة. وكان «موزار» قد قَدَّم أوپرا «الناي السحري» بڤيينا في ٣٠ سبتمبر عام ١٧٩١ حيث قاد الأوركسترا بنفسه بنجاح، ثم تكرر عرضُها مئات المرات حتى نهاية القرن الثامن عشر. وقد تخلّف «موزار» عن حضور العرض المئوي لهذه الأوپرا بسبب مرضه الـمُضْني، وما لبث أن توفي في ٥ ديسمبر سنة ١٧٩١ وظلت هذه الأوپرا الفكاهية الساخرة محتفظة بشعبيتها حتى باتت تصنَّف ضمن قائمة الأوپرات العشر الأكثر شيوعًا وانتظامًا في العرض بالولايات المتحدة الأمريكية.

اللوحة ٤٥٦. جزء تفصيلي لأحد مناظر أوبرا الناي السحري لموزار. ستار النهاية.



قدّم «شاجال» ستائر وأزياء أوپرا «الناي السحري» لـ «موزار» التي عُرضت في أوپرا المتروپوليتان بنيويورك في ١٩ فبراير ١٩٦٧ وهي أمنية كانت قد اختمرت في ذهن مدير الأوپرا «رودلف بنج» والمخرج الألماني «جونتر رينرت» والفنان «شاجال» الذي يُرْوَى أنه رحب بهذا العرض بحماس شديد،

ولا غَرْوَ فهو أحد عشاق «موزار» الـمُتَوَلِّهين به، ومن ثم لم يتردّد في الاستجابة الفورية لهذا العرض دون تفكير، فيقول: « لست أدري لماذا أنا قريب كل هذا القرب من «موزار» فهو في نظري موسيقيٌّ فَكِهٌ هازلٌ خفيف الظل، يتحلى بإنسانية نادرة». والواقع أن «شاجال» قد حقق في هذا العرض الأوبرالي أعظم إنجازاته قاطبةً، إذ زوَّد هذه الأوبرا بثلاثة عشر ستارًا ضخمًا (١٧ × ١٠ أمتار) وستة وعشرين ستارًا أقل حجمًا، ومائة وعشرين زيّا وقناعًا.

كان وفاء «شاجال» لموسيقى «موزار» مُلِحّا في حياته ومسيرته في الحياة، وحاجة حميمة ماسَّة بالنسبة له، كما كان بالمثل أحد الفنانين الذين عبّروا عن العلاقة الحميمة بين اللون والصوت، والتي ما فتئ الفنانون يغوصون في أغوارها.

ولقد كان «شاجال» كفيلًا بها رسم وشَكَّل، فأسبغ على لوحاته جلالًا خالدًا و روعةً غير مَسبوقة، وتناغُمًا مجدولًا بحِذْقٍ وبراعةٍ رَبَطَ بين عناصر لوحاته خطوطًا وألوانًا ومساحاتٍ مُرَقَّنَةً بها يجعل الوِجْدان والبصر يَراحُ أمامَها.

وتلك كانت المرة الأولى والأخيرة التي لا يتعلق الأمر فيها بفن الباليه، وإنما بفن الأوبرا، حيث يعبّر «شاجال» عن الحركة برسم دوائر مندفعة نحو المركز، ثم بالإيقاع الذي غالبًا ما يسود في فن تصميم الرقصات (الكوريوجرافي) الذي ينبني على قواعد أخرى أشد ثباتًا، فعلى حين كان الباليه بالنسبة لـ«شاجال» نبضاتٍ لقوًى متحركة وبحر هائج يعلو ويهبط في مد وجَزْر يحتضن الراقصات والراقصين، كان الغناء الأوبرالي يحقّق التوازن لاحتوائه على بُعْد ثالث يؤدّي دور التعبير عما تنطوي عليه الحياة من عمق، فضلاً عن نبرات الصوت.

ولقد كان إخلاص «شاجال» نحو «موزار» صادقًا بحق، كما أتاحت له صلته الحميمة به قدرات مذهلة على إبداع تلوينات أخّاذة أثْرت العمل الفني وهيمنت على العزف السيمفوني والميلودي، فما لبثت فنون التصوير والموسيقى أن تعانقت وتواشجت حتى بات من المتعذِّر فصل إحداهما عن الأخرى. ومما لا شك فيه أن «شاجال» كان من أبرع الفنانين في التعبير عن العلاقة الوثيقة بين اللون والنغم حتى لم يَعُدْ في الإمكان فصل أحدهما عن الآخر. وقد حاول الكثيرون من قبله بلوغ سر تلك العلاقة دون جدوى، فضلًا عما كان يدّخره في جَعْبته من قدرة على إقناع مشاهدي أعماله وإبراز



اللوحة ٤٥٧. الحيوانات. أزياء أوبرا الناي السحري لموزار.

اللوحة ٤٥٨. الأزرق. أزياء أوبرا الناي السحري لموزار.



المُثُل العليا التي آمن بها وارتبط، والتي تتناغم في سلاسة مع منابع إلهاماته الأصيلة، وهي المحبة والأُخوَّة والإنسانية الفياضة.

وجديرٌ بالذِّكْر أن نشير في هذا الموضع من الكتاب إلى خَوْض «مارك شاجال» مجال الأوپرا لأول وآخر مرة حين عهد إليه مسرح «المتروپوليتان» بنيويورك بإعداد مشاهد الديكور والأزياء لأوپرا «الناي السحري» للفنان «موزار» وذلك في ١٩ فبراير عام ١٩٦٧ تلك الفكرة التي طُرحت أثناء لقاء جرى بين «رودولف بنج» - مدير أوپرا «المتروپوليتان» بنيويورك - والمخرج «جونتر رينيرت» والفنان «شاجال»..



اللوحة ٤٥٩. أزياء أوبرا الناي السحري لموزار.

الفصل الأول

المشهد الأول

يطارد «تامينو» تنينًا ضخمًا إلى أن يغمى عليه وتنقذه السيدات الثلاث اللاتي يعملن في خدمة ملكة الليل بعد أن يقعن جميعا في هواه. ويصحو «تامينو» من غفوته ليجد صائد العصافير الساذج «پاپاچينو» الذي يدعي أنه أنقذه ذات مرّة من بين مخالب التنين. وما تلبث أن تظهر فجأة السيدات الثلاث ليعاقبنه بإغلاق فمه بقفل عقابًا له على ما افتراه من كذب. ويتطلع «تامينو» إلى صورة «پامينا» فيقع على الفور في غرامها. وعندئذ تقدم له السيدات الثلاث صورة «پامينا» وهنا تظهر «ملكة الليل» لتطالب «تامينو» بإنقاذ «پامينا» من براثن «ساراسْترو» واصفةً إياه بـ«الشرير الذي اختطف ابنتها» بعد أن وعدته بالفوز بيدها. وتزوده السيدات الثلاث بـ«الناي السحري» لحمايته، كما يعطين «پاپاچينو» مجموعة من الأجراس لنفس الغرض، ويقوم ثلاثة من الصبية بإرشادهم إلى قصر «ساراسترو».



اللوحة ٤٦٠. جزء تفصيلي لأحد مناظر أوبرا الناي السحري لموزار.

المشهد الثاني

يصل كل من «تامينو» و«پاپاچينو» إلى المعبد، حيث يحدثهما أحد القساوسة عن حكمة «ساراسترو» ويعزف «تامينو» على «الناي السحري» لحيوانات الغابة التي لا تلبث أن تستسلم مذعنة أمام الشدو الموسيقي الساحر. (**لوحة ٤٥٤**) تامينو يعزف على الناي السِّحري لحيوانات الغابة. أوپرا المتروپوليتان بنيويورك.

ويصل «پاپاچينو» و«تامينو» إلى مخدع «پامينا» فإذا بحارسها العبد «مونوستاتوس» وزملاؤه تفرّقهم أصوات أجراس «پاپاچينو» ويذوق كلٌّ من «پامينا» و«پاپاچينو» نشوة الحب بعد أن يحدّثهما عنها «تامينو».



اللوحة ٤٦١. سجادة صغيرة لأحد مناظر أوبرا الناي السحري لموزار.

المشهد الثالث

وعندما يسمع «پاپاچينو» خطى وصول «ساراسترو» يعتريه الفزع، غير أن «پامينا» تطمئنه، وتسر إلى «ساراسترو» أنها حاولت الهروب عندما طالبها «مونوستاتوس» بمبادلته الحب، فيهدئ «ساراسترو» من روعها، ويدخل «ساراسترو» مصطحبًا «تامينو» الذي يعانق «پامينا» بمجرد رؤيتها، ويحاول «مونوستاتوس» الوشاية بـ«تامينو» إلا أن «ساراسترو» الحكيم العادل يعاقبه، فيدلف «تامينو» و«پاپاچينو» إلى المعبد.



اللوحة ٤٦٢أ. الناي السحري، ١٩٧٢. طبع ليتوجراف، ٥٩ × ٤٤ سم. موقعة ومرقمة، ٥٠ طبعة.

الفصل الثاني

المشهد الأول

يجتمع مجلس القساوسة برئاسة «ساراسترو» ليقضي بأن يخوض «تامينو» و«پاپاچينو» اختبارات الجماعة للفوز بـ«پامينا» ثم يتوجهون في النهاية إلى لقاء الإله «أوزيريس» والإلهة «إيزيس».

المشهد الثاني

تبدأ اختبارات «تامينو» و«پاپاچينو» الذي لا يكفّ عن المشاغبة، ويسعد بوعد من القس للعثور على شريكة لحياته هي «پاپاچينا» على حين يلتزم بالصمت الذي يفرضه الاختبار الأول.



اللوحة ٤٦٢ب. الناي السحري٢، ١٩٧٢. طبع ليتوجراف، ٥٩ × ٤٤ سم. موقعة ومرقمة، ٥٠ طبعة.

المشهد الثالث

«پامينا» بخنجر لتتخلص به من «ساراسترو» وتحثها على الثأر لها. ويحاول «مونوستاتوس» مغازلة «پامينا» بغلظة وقسوة، غير أن وصول «ساراسترو» يَحول دون هذا التطاول، ويحثّها على التسامح واجتناب الأخذ بالثأر.

المشهد الرابع

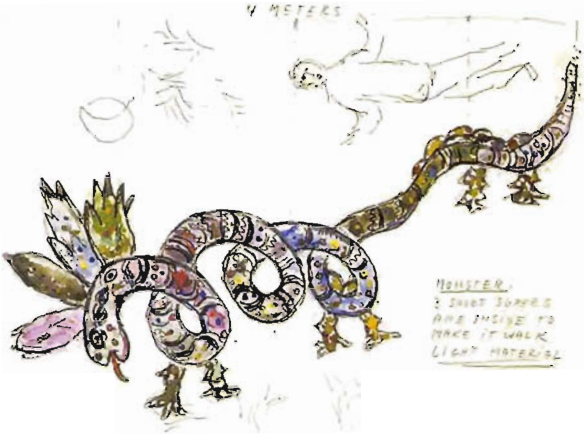
يعود «تامينو» و«پاپاچينو» مرة أخرى إلى اختبار الصمت، فيلتزم «تامينو» بالصمت وعدم الرد حتى على «پامينا» التي تظن أنه لم يعد يُكِنُّ لها الحب، فيراودها اليأس والبلبلة.



اللوحة ٤٦٢ج. الناي السحري٢، ١٩٧٢. طبع ليتوجراف، ٥٩ × ٤٤,٢ سم. موقعة ومرقمة، ٥٠ طبعة.

المشهد الخامس

ينشد «پاپاچينو» مطالبًا بظهور زوجته الموعودة، فتظهر امرأة عجوز تدعي أنها عروسه، ثم لا تلبث أن تتحول إلى شابة جميلة، ثم تختفي وتخلف «پاپاچينو» رهين اليأس والإحباط.



اللوحة ٤٦٣. الوحش. أزياء أوبرا الناي السحري لموزار.

المشهد السادس

ينقذ الصِّبْيَة الثلاثة «پامينا» من الانتحار بعد أن خُيِّلَ إليها أن «تامينو» لم يعد يحبها، فيصحبونها إلى «تامينو» مرة أخرى.

المشهد السابع

يخوض كل من «تامينو» و «پامينا» الاختبار الأخير، وذلك بتخطي حلقة النار والماء بمرافقة ألحان الناي السحري، فيجتازانه بنجاح.

المشهد الثامن

يعتزم «پاپاچينو» الانتحار بعد فشله في العثور على «پاپاچينا» إلا أن الصِّبْيَة الثلاثة يُذَكِّرونه باللجوء إلى استغلال سِحْر الأجراس، فتظهر «پاپاچينا» الحسناء، ويُنشدان معًا قصائد الحب متطلعَيْن إلى نعيم العشق والسعادة والأطفال.



اللوحة ٤٦٤. رسم عربة من الأسود. رسم لأداء قانون ١، مشهد ٨. تظهر أولا في دار الأوبرا في عربة يجرها أسدان. هنا قد يكون شاجال ربط مع لقب ماسوني للمسيح : "الأسد من سبط يهوذا."

المشهد التاسع

يحاول «مونوستاتوس» إرشاد «ملكة الليل» والسيدات الثلاث إلى كيفية هدم المعبد، إلا أنهم يسقطون جميعًا في وَهْدَة ظلام دامس.

المشهد العاشر

يدعو «ساراسترو» الجميع للاحتفال بانتصار «تامينو» و«پامينا» وزفافهما، ويُحْيي الجميع انتصار الحق على الظلمة والشر.

***

وتتخلل هذه الأوپرا توجُّهات مماثلة للحركة الماسونية، فلقد كان كلٌّ من «موزار» و«شيكاندر» ذَوي ميول ماسونية متطرِّفة، مثلما تأثرا بثقافة «التنوير» الشائعة آنذاك. وتضم الأوپرا بين بطلاتها «ملكة الليل» التي تمثل قوى الشر والظلام، على حين يمثل «ساراسترو» البطل والحاكم المستنير الذي يسوس دولته بالحكمة والعدالة، وكان في الوقت نفسه كبير كهنة «إيزيس» و«أوزيريس» الذي احتضن «پامينا» ابنة ملكة الليل في معبده لحمايتها من تأثير أمها الشرير. وتناشد الملكةُ الأميرَ الشابَّ «تامينو» بالبحث عن ابنتها وتحريرها من سطوة «ساراسترو» فيقع «تامينو» في حب «پامينا» ويعقد قرانه عليها بمباركة «ساراسترو»!.



اللوحة ٤٦٥. الرجل. أزياء أوبرا الناي السحري لموزار.

هوامش الفصل الرابع

١- البانتومايم هو التمثيل الإيمائي الذي يعتمد على التمثيل الصامت بالإيحاء والحركة، بدلا من الكلام، للتعبير عن العواطف والانفعالات، ويكون تلقائيًا في معظم بنائه وحواره، زاخرًا بالحركات والإيحاءات الفاحشة البذيئة بهدف استدرار الضحك، موحيًا بالعربدة والمجون، يتلقف موضوعاته من أحداث الحياة اليومية وأساطير الآلهة والأبطال، هازئًا بهم وساخرًا من مكانتهم. كذلك بُعِثَ فن البانتوميم خلال القرن العشرين من خلال فن الباليه. والبانتوميم الحديث هو عرض صامت بشمل مشاهد تؤدي بالإيحاء الصامت والحركة الإيقاعية [م.م. م. ث].

٢- الرقصة الثنائية pas de deux في الباليه الكلاسيكي، تعني رقصة لاثنَيْن تقوم بها راقصة في صحبة راقص، وتظهر فيها براعتهما الفائقة في تقنية الرقص المزدوج. وتبدأ عادةً بالجزء شديد البطء adagio الذي يشتركان فيه معًا، ثم تتلوه رقصة منفردة لكلٍّ منهما لإبداء ما يتميزان به من مهارة، ثم تُختتم بخاتمة يشتركان فيها معًا، وتضم عادةً حركاتٍ وخطواتٍ فردية تبهر النظارة، وتتفق والخاتمة [code م.م.م. ث].

٣- Ballerina: لفظة مشتقة من الكلمة الإيطالية Ballare، والفرنسية Ballet، ومعناها «يرقص»، وهي كُنْيَة تُكَنَّى بها الراقصة التي تؤدي الأدوار الكلاسيكية الرئيسية في فريق الباليه. والصفة الأساسية التي ينبغي أن تتحلى بها «الباليرينا» هي قوة الشخصية، فهي تظل تتعلم من فنها حتى تحوز هذه الصفة، وعندها تبدأ في إضافة جديد إلى الفن. وينبغي أن تتوفر في «الباليرينا» سمات خاصة:

- السمة الأولى: ألا يتجاوز طولها خمس أقدام وست بوصات؛ ذلك أن الراقصة تبدو فوق خشبة المسرح أطول مما هي في الحقيقة.
- والسمة الثانية: خلوّ وجهها وجسدها من العيوب الخَلْقِيَّة كالحَوَل ولُغْد العنق؛ ذلك أن جمال الوجه في حد ذاته ليس شرطًا ضروريًا، حتى إن الأنف الأفطس لا يعد عيبًا في الوجه! ولا يجوز أن يبدأ تدريب الراقصة قبل سن العاشرة، فإن الوقوف فوق أطراف القدمَيْن pointes ، قبل ذلك يعرّض الراقصة لتشوّهات وآلام يتعذّر علاجها، وتقف حائلًا دون بلوغ أمنيتها. وعلى «الباليرينا» الاستجابة لتوجيهات مصمّم الرقصات استجابتها للمؤلِّف الموسيقي على غرار ما تخضع للإيقاع والزمن الموسيقيَّيْن. وعليها أيضًا أن تتحلى بالصلابة والمثابرة اللتَيْن تتيحان لها القدرة على الصمود أمام الانضباط الصارم لفن الباليه الكلاسيكي، ولكن دون أن يُحيلها تقديسُها للانضباط إلى أسيرة له فتفقد إحساسها بذاتها، وذلك حتى تظل دائمًا متلقيةً ومبدعةً في آنٍ معًا. وحين استُخدم مصطلح «بريما باليرينا Prima ballerina» في القرن التاسع عشر، أصبح مصطلح «بانيرينا» عَلَمًا لكل راقصة باليه. [م.م. م. ث].

٤- Richard, B. Nijinsky: Weidenpeld and Nicolsan, London 1961.

٥- تحكي الأسطورة أنه حين بلغ «جاسون» أرض «كولخيس» على متن سفينة «الأرجو»، طلب من مليكها «أيتس» الجِزَّة (الفَرْوَة) الذهبية، فاقترح عليه الملك أن يؤدي له خدمةً لقاء حصوله هو ورفاقه على ما يريدون. وكان الملك يثق في أن «جاسون» لا بد هالك دون ذلك. وكان على «جاسون» أن يقصد حقل آريس، وأن يضع النِّير على عنق ثورَيْن هائلَيْن يخرج اللهب من منخرَيْهما، وأن يحرث بهما الأرض الصُّلبة الجامدة، وبعدها يغرس فيها أنياب أفعوان مخيف لن تلبث أن تُنْبِت مع المساء رجالًا أشدّاء يقتلونه إنْ لم يبادر هو إلى القضاء عليهم. وكانت «ميديا» بنت الملك «أيتس» قد هامت بعشق «جاسون» وأحبته عندما رأته يدخل القصر، و ودت لو عاشت معه حياتها، فبادلها «جاسون» الغرام، وذهبت إليه متخفيةً في معبد «هيكاتي» وهنالك أعطته زيت «بروميثيوس» الذي لا ينال مَن يدهن جسمَه به أيُّ أذى، ولا ينفذ فيه سهم يُصْمِيه، ويَقْوَى على كل ما يعترضه. وفي رحاب المعبد تعاهدا على الزواج. وبفعل سحر «ميديا» تغلب «جاسون» على كل ما صادفه، وقضى على الأفعوان، واستولى على الفروة الذهبية، فقصد سفينته، ولحقت به «ميديا» للفرار معه خوفًا من انتقام أبيها. وفي طريقهما إلى «أيولكوس» لقيا الأهوال حتى بلغا المرفأ في النهاية، فقدم «جاسون» سفينة «الأرجو» إلى «بوزيدون» إله البحار، وأُحرقت السفينة في خليج كورنثه، ونَثَرت الآلهة رمادها في الجو حتى بلغ عنان السماء، فإذا له بريق كبريق النجوم [م. م. م. ث].

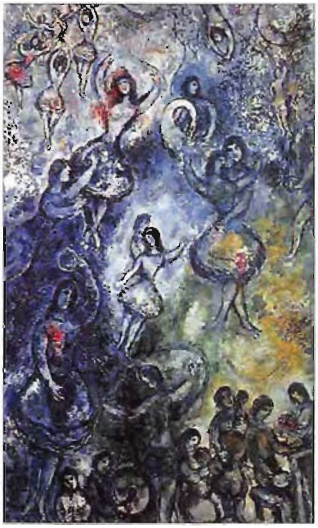
٦- Manche: The Art of ballet, penguin books, p. 57.

٧- المهرجان التنكري (الماسكاراد) هو مهرجانٌ يُراقص الرجالُ فيه السيدات وهم يترنّمون بمقطوعات شعرية يتغزلون فيها بمن يشاركونهم الرقص. وتبدو هذه المجموعة من الراقصين والراقصات بوجوه مقنعة.

كذلك فهو مهرجان يجمع بين مشاهد تضم ممثلين متنكرين وشخوصًا رمزية، أو ممثلين لآلهة أسطورية يُنشِدون المدائح بين أيدي الحكام والملوك والأمراء. وقد تتمثل هذه المهرجانات في عربات مزينة بزخارف شتى، تمر في مواكب متلاحقة على نحو ما كان عليه الأمر في فلورنسا خلال القرن الخامس عشر، وكانت تسمى مهرجانات النصر trionfi [م. م. م. ث].

٨- عقيدة الأسرار الأورفية Orphism هي عقيدة أسرار أورفيوس الإغريقية التي تذهب إلى أن الروح تمضي بعد الموت إلى الجحيم ليحاسبها آلهة العالم السفلي، وأن ثمة تناسخًا للأرواح يتكرر حتى تتطهر الروح تمامًا فتأوي إلى الجنات المباركات، وأن عقاب المذنب في الجحيم يتوقف إذا كفر المرء عن ذنبه قبل الموت، أو كفر أهله وأصحابه بالنيابة عنه بعد موته وعلى هذا النحو ظهرت عقيدة التطهير (م.م.م.ث).

٩- جاء في الأساطير اليونانية أن الإله «أبوللو» قد عَدا على ربة الشعر «كاليوبي» فرُزقت منه بـ «أورفيوس» الذي أسلمته أمه القيثارة ومنحته موهبة الموسيقى [م. م. م. ث].



اللوحة ٤٦٦. الرقص، ١٩٦٢-١٩٦٣، زيت على قماش، مجموعة خاصة.



اللوحة ٤٦٧. سيرك كبير. ١٩٨٤. زيت على قماش. ١٣٠ × ٩٧ سم. مجموعة خاصة.

١٠ - كان الفنان «إتيين موريس ڤالكونيه» (١٧١٦-١٧٩١) مثالًا موهوبًا ومُنَظِّرًا في مجالات الفن المختلفة، وكان أحد المقربين إلى «مدام دي پومپادور» فإذا هي تعهد إليه بتنفيذ العديد من اللوحات الزخرفية ذات النقوش البارزة، ثم ما لبث أن وقع عليه اختيارها عام ١٧٥٧ ليكون مديرًا لمصنع «سيڤر» الشهير للپورسلين، حيث انبرى يشجع استخدام العجينة الرقيقة الهشة (Biscuit) في إنتاج نماذج الپورسلين المحاكية للمنحوتات ذات الشهرة، لا سيما تلك التي تتناول موضوعات الغَزَل وحفلات الترف التي كانت تجري في ضياع الأثرياء والنبلاء، وفقًا لطراز الروكوكو، ولم يَفُتْهُ تشكيل تماثيل منمنمة غاية في الرقة والعذوبة والبهجة. كما أنه المَثَّال الذي عهدت إليه القيصرة «كاترين الثانية» بإعداد التمثال البرونزي الضخم لـ «بطرس الأكبر» المنتصب الآن بسان بطرسبرج [فنون عصر النهضة: الروكوكو، د. ثروت عكاشة. دار السويدي للنشر والتوزيع والإعلان. أبو ظبي. موسوعة تاريخ الفن ١٩٩٨].

١١ - تمثيلية الأقنعة Masque هي لون من ألوان الترويح في البلاط الملكي الإنجليزي، طالَعَنا بها النصف الأول من القرن ١٧ ولم تكن أصيلة في إنجلترا، بل كانت مما وفد إليها، وكُتب لها الازدهار في أخريات أيام الملكة «إليزابيث» وهي مزيج من التلاوة الشعرية والتمثيل الراقص. تشترك فيها الشخصيات المُقَنَّعَة والمتنكرة، وتتخللها المواكب الرمزية والأغاني والخطب الأدبية ومسرحيات الجان Feerie هذا إلى ما كانت تتسم به من بذخ في الثياب والمناظر الخلابة، حيث تتقدم الشخصيات المقنعة بمصاحبة حَمَلَة المشاعل لأداء رقصات مرحة، تقدَّم بعدها تمثيلية غنائية قصيرة، ثم تتنحي جانبًا تاركةً مكانها لممثلين محترفين يؤدّون مسرحية، لا تكاد تنتهي حتى ترتدّ الشخصيات المقنَّعة إلى مكانها لتلقي أنشودة الوداع [م.م.م.ث].

١٢ - أَرْكاديا: كانَ الشاعر الروماني «فِرْجيل» هو أوّلُ من أطْلَقَ في شِعْره الرَّعَوي على البيئة التي كانتْ تُظِلُّها الطُّمأنينة والسَّلام خلال العَصْر الذَّهبي، حيث الفردوس السَّرمدي ونعيم السَّعادة والبَهْجة اسْم «أرْكاديا»، وهي كلمةٌ مُشْتقةٌ من اسْم إقْليم بَديع خَلاب بشِبْه جزيرة الموزة باليونان، كما تَدُلُّ بالمِثْل على أي تَصْوير فَني أو أدبي لحَياةٍ مِثاليَّة كان يعيشُها رُعاةٌ أبرياء في بيئة مِثاليَّة يسودُها السَّلام والبَساطة خِلال العصر الذَّهَبي. [م.م.م.ث].

١٣ - البوليفونية هي تعدّد الخطوط اللحنية أفقيًا وَفْقَ طبقات الأصوات، بشريةً كانت أم آلية، مع الاحتفاظ بمسافات محددة بين المستويات النغمية المختلفة. وللبوليفونية أنماط تعتمد على إبراز التعاون بين تلك الطبقات [م.م. م. ث].

١٤ - الجواش Gouach هو الألوان الصَّمغيَّة، وذلك باسْتِخْدام مَعْجونٍ صِبْغي تَدْخُلُ في تكوينهِ مادَّة مُثبِّتة كالصَّمغ أو العَسَل، ويكون عادةً في لَوْنٍ مُعْتِم غير شَفَّاف يُمْكِنُ تَخْفيفُ قوامِه بالماء. ويُسْتَخْدَمُ أسلوب التَّصْوير بالجواش في الأعْمال التي إلى زَوال مِثْل الإعْلانات واللافِتات لأنه سَريعُ التأثُّر باللَّمْسِ وبالبيئة المُحيطَة. وإذا أُريدَ حِفْظه من هذه المؤثرات غُطِّي بِلَوْح من الزُّجاج. والفَرْقُ بين الجواش والأصْباغ المائية Water colours أن الأخيرَة شَفَّافةٌ لا قِوامَ لها (م.م.م.ث).

١٥ - السَّاتير Satyri جنسٌ خُرافي من الذُّكور أنْصافِ الآلِهَة في حالَة سُعارٍ جِنْسي دائب، صَوَّرَهُم الفَنَّانون الإغْريق والرومان في هَيْئة البَشَر وإن اخْتَلفوا عَنْهُم نَوْعًا، فَتَحوَّرَتْ بعضُ أعْضائِهِم إلى صورةِ أعْضاء الحَيوان كَذُيول الخَيْل، واتَّخَذَ بَعْضُهُم هَيْئَة تَيْسٍ لَهُ قَرْنان رَفيعَان وأذنان مُنْتَصِبَان وقوائمَ ذات حَوافِر. وقَصَصُ السَّاتير لا تُحْصَى وإنْ تشابَهَ إلى حَدٍّ بعيد، فَهُمْ دائِمًا مَشْحونون بالشَّهْوَة، مولَعون بالرَّقص والعَرْبَدَة، جُبناء سِوى خِلال مَوسِم العَرْبَدَة الدِّيونيسيَّة التي تَبُثُّ فيهم الجُرْأة والإقْدام [م.م.م.ث].



اللوحة ٤٦٨. الاسترخاء، ١٩٧٥. زيت على قماش. مجموعة السيد والسيدة بيير ماتيس، نيويورك.



اللوحة ٤٦٩. عاشقين على خلفية حمراء، ١٩١٤. زيت على قماش، ٨١ × ٦٥,٥ سم. مقتنيات عائلة شاجال.



اللوحة ٤٧٠. الطريق، ١٩٢٥. تمبرا وجواش على ورق مقوى، ٥٢ × ٦٦ سم. متحف الفن الحديث، باريس. مكتبة بريدجمان للفن.

هذه اللوحة فى ذكرى والدته بعد وفاتها من دراسة قد رسمها عام ١٩١٠ «الوالدة تقف على باب بقالتها ترسل سلامها بشوق لزوجها وهو ذاهب لعمله بمصنع السمك».



اللوحة ٤٧١. أورفيس - شاعر . الأساطير اليونانيّة، ١٩١٢ - ١٩١٤. زيت على قماش، ٤٢,٥ × ٥٦,٢ سم. مقتنيات خاصة.

الصفحة التالية:
رسم كروكى لطائر النار، ١٩٦٥. الوان ليتوجراف بعد الجواش. غير محدد رقم النسخة من ٢٥٠٠ طبعة للنشر الفاخر من زخارف سقف اوبرا باريس، ٢٢,٧ × ٢٤,٣ سم.





الفصل الخامس

موجز تاريخي لسيرة مارك شاجال



جندي مصاب، ١٩١٤. حبر على ورق، ١٣ × ٢٢ سم. معرض تريتياكوف، موسكو، روسيا.



جَدَّة مارك شاجال وهو جالسًا كالقط بجوارها، عن كتاب سيرة حياتي لشاجال.

١٨٨٧: مولد «مارك شاجال» - أكبر أشقائه التسع - لوالديْن يهودييْن بمدينة «ڤِتِبْسْك» بـ(روسيا البيضاء) في ٧ يوليه. وقد كانت أمه «ڤيجيه - إيتا» امرأة نابهة محنكة، وكان أبوه «ساشار» يعمل حمالًا في مستودع لأسماك الرِّنْجَة.

١٩٠٦: يُنْهي دراسته الأولى، ويتتلمذ على يد الفنان «يهودا بن» بمرسمه.

١٩٠٧: يرتحل مع زميله «ڤيكتور ميكلر» إلى مدينة «سان بطرسبرج» حيث يلتحق بـ «الجمعية الإمبراطورية للنهوض بالفنون» لدراسة التصوير.

١٩٠٨: يتحول إلى الدراسة بمدرسة «سڤانسيڤا» التي يديرها الفنان «ليون باكِست» حتى عام ١٩١٠

١٩٠٩: زيارات متكررة لبلدته «ڤتبسك» حيث يتعرف على «بيللا روزنفلد» ابنة أحد تجار المجوهرات، والتي سيعقد قِرانه عليها فيما بعد.

١٩١٠: يرتحل إلى «پاريس» مزوَّدًا بمنحة من أحد رعاة الفنون، حيث يفتنه الاستخدام بالغ الحدة لألوان الفنان «ڤان جوخ» وأساليب «المدرسة الوحشية».

١٩١١: يعرض لوحته «أنا وقريتي» في صالون «الفنانين المستقلين» وينقل سكنه للإقامة في مسكن پاريسي يدعى «خلية النحل» حيث يقيم كلٌّ من الفنان «ليچيه» و«موديلياني» وغيرهما، ومن ثم فقد انعقدت صلة الصداقة بينه وبين الفنانيْن «ليچيه» و «ديلوني» والناقد الأديب «أپولليني».

١٩١٢: يعرض أعماله بصالون «الفنانين المستقلين» ثم «صالون الخريف».

١٩١٣: يتعرف على تاجر اللوحات الألماني «هروارث والدن» ويعرض إنجازاته الفنية بمعرض «الخريف» ببرلين.

١٩١٤: أول معرض منفرد لـ «شاجال» بمعرض «والدن» ببرلين شتورم (العاصفة)، ثم العودة إلى « ڤتبسك» حيث يفاجأ باندلاع الحرب العالمية الأولى، كما فقد جميع لوحاته التي خلفها في «پاريس» و «برلين». والتحق في هذه السنة بوظيفة إدارية تخدم المجهود الحربي.



١٩١٥: يعقد قرانه على «بيللا روزنفلد» في الخامس والعشرين من يوليه ببلدة «ڤتبسك» وينتقل إلى مدينة «سان بطرسبرج» (پتروجراد) حيث يرسم لوحتيْه «الشاعر مضطجعًا» و«عيد الميلاد».

١٩١٦: مولد ابنته «إيدا» وإقامة بعض معارضه في «موسكو» و «سان بطرسبرج» «پتروجراد».

١٩١٧ - ١٩١٨: تعيين «مارك شاجال» قوميسارًا للفنون الجميلة لمنطقة بلدة «ڤتبسك» حيث أسس مدرسة حديثة للفنون تولى التدريس بها الفنانان «ليزيتسكي» و«ماليڤتش» كما تصدى لإقامة احتفالات العيد الأول لثورة أكتوبر الشيوعية، وأصدر أول بحث عن إنجازاته. ولكنه يهجر الأكاديمية بعد خلافٍ مُسْتَعِرٍ مع «ماليڤتش».

١٩١٩-١٩٢٠: «شاجال» يعرض أعماله في أول معرض رسمي لفنون الثورة بمدينة «سان بطرسبرج» وتقتني الدولة اثنتي عشرة لوحة من لوحاته. ثم ينتقل إلى «موسكو» ليزاول تصوير اللوحات الجدارية والستائر المسرحية.

١٩٢١: يعمل مدرّسًا لفن التصوير في دار «مالاتشوڤكا» لأيتام الحرب بالقرب من «موسكو».

١٩٢٢ يخلّف روسيا إلى ألمانيا ثم تلحق به زوجته وابنته، ويرفع قضية لاسترداد ثمن ١٥٠ لوحة كان قد خَلَّفَها في «برلين» وتم بيعها جميعًا. كما أصدر سلسلة من اللوحات المصورة بطريقة الحفر بالإبرة (الـخَرْبَشَة) على صفحات معدنية بعد تغطيتها بطبقة شمعية تَشُقُّها أدوات الحفر.

١٩٢٣: يتخذ من «پاريس» موطنًا له، ويُقْبِل على إعداد لوحات مصورة لترقين كتاب «الأرواح الميتة» للكاتب الروسي الشهير «جوجول» بتكليف من الناشر «ڤولار» ولكن الكتاب لم يظهر إلا في عام ١٩٤٨

١٩٢٤: إقامة أول معرض لأعمال «شاجال» منذ بداية حياته في «پاريس». وقضاؤه العطلة الصيفية في إقليم «بريتاني».

١٩٢٥: ترقين كتاب «قصص "لافونتين" الرمزية» بالتصاوير تلبيةً لطلب الناشر «ڤولار» ولكن الكتاب لم يظهر كذلك إلا في عام ١٩٥٢

١٩٢٦-١٩٢٧: أول معرض خاص به في «نيويورك» وقد ضم ٩١ لوحة بالألوان الصمغية (الجواش) ضمن حافظة رسوم لأنشطة السيرك. وقضاؤه عطلة الصيف بإقليم «أوڤرني».

١٩٢٨: عكوفه على إعداد لوحات كتاب «قصص "لافونتين" الرمزية» ثم قضاؤه الصيف بمدينة «سيريت» والشتاء بـ «أوڤرني».

١٩٣٠: الناشر «ڤولار» يعهد إليه بإعداد لوحات مصورة لترقين صفحات «الكتاب المقدس».

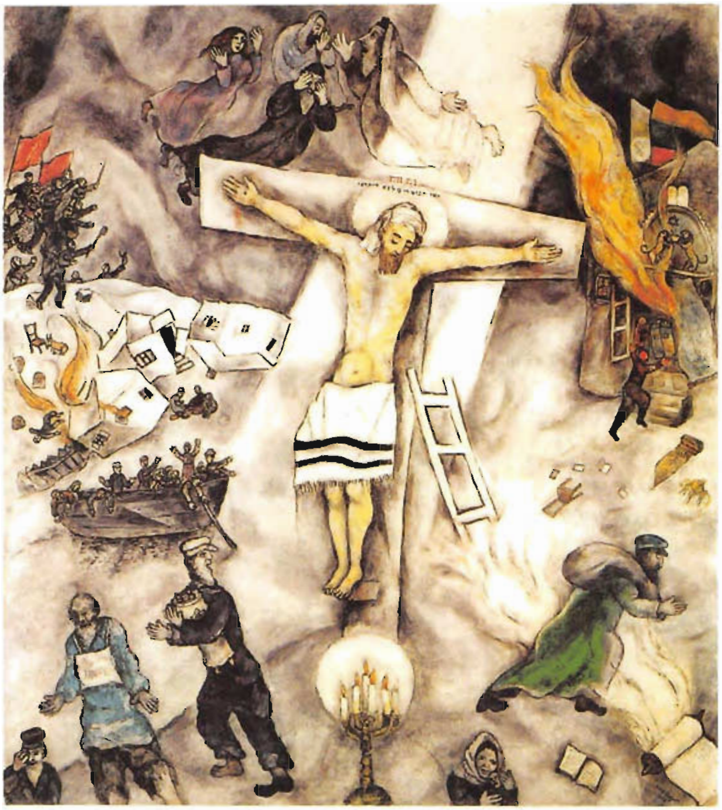
١٩٣١: صدور كتابه «سيرة حياتي» الذي قامت زوجته «بيللا» بترجمته إلى الفرنسية، ثم قيامه برحلة إلى فلسطين وسوريا ومصر.

اللوحة ٤٧٥. سيرين «Siren» حورية البحر تحمل باقة من الزهور وشجرة الصنوبر تحلق فوق ساحل الكوت دازور، ١٩٦٠. جواش على ورق، ٧٥,٦ × ٥٤,٦ سم. مجموعة خاصة. لوحات كريستيس. مكتبة بريدجمان للفن.


اللوحة ٤٧٢. الرسام مارك شاجال. تعليم الأطفال في دار «مالاتشوڤكا» لأيتام الحرب. ١٩٢١.


اللوحة ٤٧٣. الفنان مارك شاجال وتاجر الفن والناشر الباريسي أمبرواز ڤولارد، باريس، فرنسا، ١٩٢٥. وكان واحدًا من أهم تجار الفن المعاصر في وقت مبكر من القرن.


اللوحة ٤٧٤. أسرة شاجال، ١٩٣٣، باريس. [مارك شاجال وبيلا وابنتهما إيدا].



اللوحة ٤٧٦. الصلب الأبيض، ١٩٣٨.
زيت على قماش، ١٥٥ × ١٤٠ سم.
معهد الفنون في شيكاغو.



اللوحة ٤٧٧. الجسور عبر نهر السين، ١٩١٤.
زيت على قماش، ١١١,٥ × ١٦٣,٥ سم.
هامبورج.

١٩٣٢ : زيارته هولندا لمشاهدة رسوم «رمبرانت» المحفورة لأول مرة.

١٩٣٣ : معرض أعماله الكاملة لأول مرة في مدينة «بازل» بسويسرا.

١٩٣٤-١٩٣٥ : زيارته إسبانيا وتأثره بالفنان «إلجريكو» ثم زيارة «وارسو».

١٩٣٧ : يحصل على الجنسية الفرنسية، ثم يعرض بعض أعماله بمعرض «حزب النازي الألماني للفن المنحط» صودر منها ٩٥ لوحة. ثم يقوم بزيارة إلى فلورنسا، وصدور لوحته «الثورة».

١٩٣٩-١٩٤٠ : يفوز بجائزة «كارنيجي» للتصوير. وعندما تنشب الحرب العالمية الثانية، ينتقل إلى إقليم حوض نهر اللوار مصطحبًا لوحاته معه، ثم إلى مدينة «جورد» في إقليم «بروڤانس» غير الخاضع للاحتلال النازي.

١٩٤١ : ينتقل إلى «مرسيليا» عبر البرتغال ثم إلى «نيويورك» بدعوة من متحف الفن الحديث بنيويورك، حيث بلغها يوم ٣٢ يونيه، وهو اليوم الذي أعلنت فيه ألمانيا الحرب على روسيا.



اللوحة ٤٧٨. شاجال وزوجته بيللا. في مرسمه. ١٩٣١م.

١٩٤٢ : قضى فصل الصيف بالمكسيك يعد ستائر وأزياء باليه «أليكو» لـ«تشايكوڤسكي» وقام الفنان «ماسين» بتصميم رقصاته لأوبرا «المتروبوليتان» بـ«نيويورك».

١٩٤٣ : قضاؤه فصل الصيف حول بحيرة «كرانبري» القريبة من «نيويورك» مع اهتمامه بأنباء الحرب في أوربا.

١٩٤٤ : وفاة زوجته «بيللا» في الثاني من أكتوبر بعد مرض قصير نتيجة عدوى ڤيروسية سريعة التنقل، فتوقف «شاجال» عن مزاولة التصوير لعدة شهور حزنًا عليها.

١٩٤٥ : عودة «شاجال» لمواصلة التصوير لأول مرة بعد رحيل «بيللا» وإعداده ستائر وأزياء باليه «طائر النار» الذي ألف موسيقاه الفنان الكبير «إيجور ستراڤنسكي».

١٩٤٦ : معرض شامل لأعمال «شاجال» الفنية منذ بداية حياته إلى هذا التاريخ.

اللوحة ٤٧٩. صورة فوتوغرافية لشاجال وزوجته بيلا.



١٩٤٧ : معرض لأعمال «شاجال» بمتحف الفن الحديث في «باريس» ثم في «أمستردام» و«لندن».

١٩٤٨ : العودة نهائيًا إلى «باريس» في شهر أغسطس، والاستيطان في «أورجيڤال» بالقرب من «سان جرمان أن ليه» وفوزه بالجائزة الأولى في الفنون التصويرية بمعرض البينالي بـ«ڤينيا».

١٩٤٩ : ينتقل إلى «سان - چان - كاب - ڤيرا» ويقوم بإعداد ستائر وأزياء لمسرح «ووترجيت» بلندن.

١٩٥٠ : يلقي عصا الترحال نهائيًا بمدينة «ڤانس» جنوبي فرنسا، ولأول مرة ينشغل بالخزف الصيني، ويقيم معرضًا لأعماله السابقة في مدينتي «برن» و«زيورخ» وظهور أول أعماله النحتية.

١٩٥٢: يعقد قرانه في ١٢ يوليه ١٩٥٢ على «چولي ڤالنتينا (ڤاڤا) برودسكي»، والناشر «ترياد» يعهد إلى «شاجال» بإعداد لوحات مصورة لكتاب الأديب اليوناني «لونجوس» (القرن ٣ ق.م.) «دافنس وكلويه» وظهور كتاب «قصص "لافونتين" الرمزية» مصوَّرًا على يد «مارك شاجال»

١٩٥٣: إقامة معرض لأعمال «شاجال» في تورينو بإيطاليا، وظهور سلسلة لوحات عن «باريس» مثل: «رصيف ده بريسي» و «جسور عبر نهر السين».

١٩٥٤: الرحلة الثانية إلى اليونان، والعمل بجد ونشاط وعشق شديد لما كان يعده لستائر وأزياء باليه «دافنس وكلويه».

١٩٥٥-١٩٥٦: إقامة معارض بمدن «هانوڤر» و «بازل» و «برن» وإصدار سلسلة لوحات مطبوعة على الحجر (بالليتوجراف) حول أنشطة السيرك.

١٩٥٧: الناشر «ترياد» يصدر «الكتاب المقدس» مزودًا ومزينًا بتصاوير «شاجال»



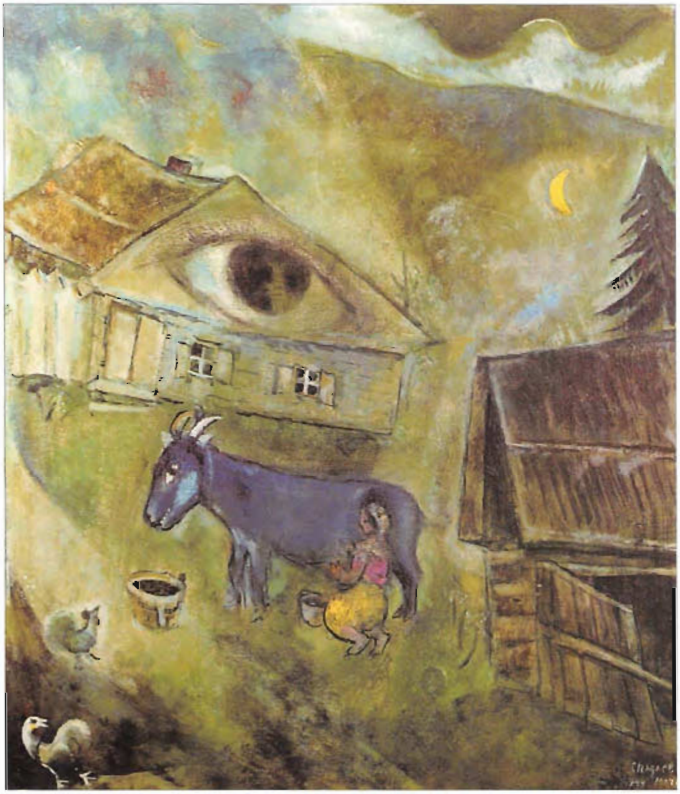
اللوحة ٤٨٠. العروس مع مروحة، ١٩١١. زيت على قماش. مجموعة من بيير ماتيس، نيويورك.



اللوحة ٤٨١. الحمار الأخضر، ١٩١١. ٣ × ٤ سم.

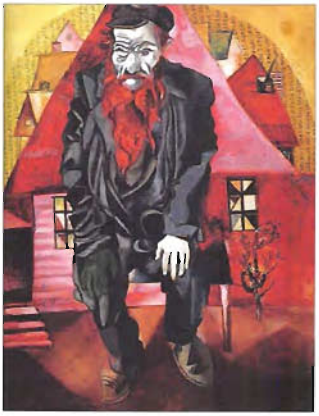


اللوحة ٤٨٢. المشهد الأخضر، ١٩٤٥.



اللوحة ٤٨٣. البيت مع العين الخضراء، ١٩٤٤. زيت على قماش، ٥١ × ٥٨ سم. مقتنيات خاصة بإيدا شاجال.


اللوحة ٤٨٤. يهودي في الأخضر، ١٩١٤. زيت على ورق مقوى، ٧٨ × ٩٨ سم. مقتنيات خاصة.


اللوحة ٤٨٥. اليهودي الأحمر، ١٩١٥. زيت على لوحة كرتونية. المتحف الروسي. سانت بيترسبورج.

١٩٥٨: إعداد ستائر باليه «دافنس وكلويه» لأوبرا «باريس». وإلقاء محاضرات في «شيكاغو» و «بروكسل» ثم عكوفه على تصميم لوحات الزجاج الـمُعَشَّق الملون لكاتدرائية «متز».

١٩٥٩: اختياره عضوًا شرفيًا من قِبَل «أكاديمية الفنون والآداب» بـ«لندن» كما يفوز بالدكتوراه الفخرية من جامعة «جلاسجو». ويقيم كذلك معرضًا لأعماله في «باريس» و«ميونخ» و «هامبورج» ثم يصمم لوحة جدارية لمسرح «فرانكفورت».

١٩٦٠: يتسلم - بالاشتراك مع الفنان «كوكوشكا» - جائزة «إرازموس» بمدينة «كوبنهاجن». ويقدم شبابيك من الزجاج الـمُعَشَّق الملون لكلية الطب في «هاداسا» بمدينة «القدس» المحتلة.

١٩٦٢: الفراغ من إعداد نوافذ الزجاج الملون لكاتدرائية «متز».

١٩٦٣: إقامة معارض فنية للأعمال السابقة في «طوكيو» و «كيوتو».

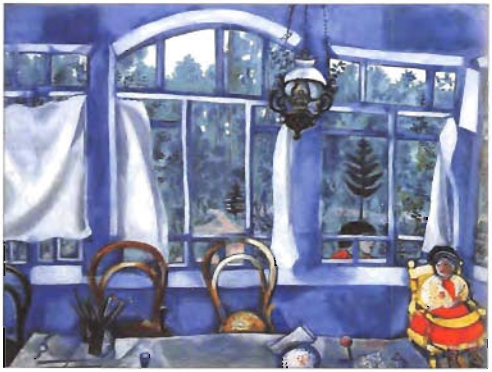
١٩٦٤: ينتقل إلى «نيويورك» لتركيب نوافذ الزجاج الـمُعَشَّق الملون بمبنى الأمم المتحدة، كما ينتهي من إعداد سقف أوبرا «باريس» الجديد.

١٩٦٥: إعداد لوحات تصويرية جدارية بـ«طوكيو» و «تل أبيب» وبداية انشغاله بتصميم ستائر وأزياء أوبرا «الناي السحري» لـ «موزار» بتكليف من «لنكولن سنتر» بـ«نيويورك»، ويفوز بوسام جوقة الشرف الفرنسي.

١٩٦٦: إعداده اثنتي عشْرةَ لوحة فسيفسائية للكنيست الإسرائيلي بمدينة «القدس المحتلة». ثم سفره إلى «نيويورك» لافتتاح معرض لأعماله بـ«لنكولن سنتر». ثم الانتقال من مدينة «ڤانس» إلى بيته الجديد على مقربة من مدينة «سان پول ده ڤانس» والانتهاء من لوحته «الحرب».

١٩٦٧ حضوره حفل افتتاح أوبرا «الناي السحري» لـ «موزار» بـ «نيويورك» وإقامة معرض لأعماله السابقة احتفالًا بعيد ميلاده الثمانين - في كلٍّ من «زيورخ» و «كولونيا» وتصميمه لوحاتٍ ثلاثًا من النسجيات الجدارية الـمُرَسَّمَة ذات الأبعاد الفسيحة


اللوحة ٤٨٦. الفراولة. بيلا وإيدا على الطاولة. زيت على قماش، ٥٩ × ٤٥ سم.


اللوحة ٤٨٧. نافذة الحديقة، ١٩١٧. تمبرا على ورق مقوى، ٦١ × ٤٧ سم.

لمبنى الكنيست بـ «القدس المحتلة»، وتركيبه عدة نوافذ من الزجاج الـمُعَشَّق الملون بكاتدرائية «فراوْمونستر» المنشأة خلال القرن الثالث عشر.

١٩٦٨: ارتحل إلى «واشنطن» ثم عاد ليَفْرُغَ من إعداد النوافذ الزجاجية الملونة لكاتدرائية «متز» ولوحة فسيفسائية لجامعة «نيس» الفرنسية.

١٩٦٩: يضع حجر الأساس لمعهد «الرسالة الإنجيلية» بمدينة «نيس».

١٩٧٠: تصميمه لنوافذ الزجاج الـمُعَشَّق الملون لكنيسة الأسقف بمدينة «زيورخ» وعزف تحية إلى «شاجال» بالقصر الصغير في «باريس».

١٩٧٢: بداية العمل في اللوحة الفسيفسائية لبنك «شيكاغو» الوطني.

١٩٧٣: رحلة إلى «موسكو» و «لننجراد». وافتتاح المتحف القومي للكتاب المقدس بمدينة «نيس».

١٩٧٤: تدشين نوافذ كاتدرائية «رانس» وارتحاله إلى «موسكو» ثم إلى «شيكاغو» لإزاحة الستار عن لوحته الفسيفسائية.

١٩٧٥-١٩٧٦: معرض «رسوم " شاجال" على الورق» بشيكاغو، ثم إقامة معرض يطوف بخمس مدن يابانية، والانتهاء من لوحة «سقوط إيكاروس».

١٩٧٧-١٩٧٨: رئيس الجمهورية الفرنسية يمنح «شاجال» وسام الصليب الأكبر لجوقة الشرق. ثم قيامه بزيارة إلى إيطاليا، والبدء في إعداد النوافذ الزجاجية لكنيسة «سان ستيفن» في «متْز» وإقامة معرض لأعماله بفلورنسا.

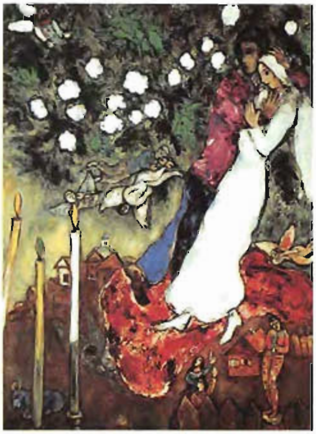
١٩٧٩-١٩٨٠: معرض بـ«نيويورك» ثم في «جنيف» للوحاته المصورة على الورق. ثم عرض «سِفْر مزامير " داوود " النبي» من «الكتاب المقدس» في المتحف القومي بـ«نيس».

١٩٨١-١٩٨٢: معرض أعماله التصويرية في «هانوڤر» و «باريس» و«زيورخ» وإقامة معرض لأعماله السابقة بمتحف « ستوكهولم » الحديث، ثم بمتحف «لويزيانا» في «هوملبيك» بالدنهارك.

١٩٨٤: معرض لأعماله السابقة بمركز «پومپيدو» بفرنسا، ثم في «باريس» ثم بـ «سان پول ده ڤانس» و «روما» و «بازل».

١٩٨٥: إقامة معرض لأعماله السابقة بالأكاديمية الملكية للفنون في «لندن» ثم بمتحف «فيلادلفيا» للفنون.

٢٨ من مارس ١٩٨٥ : لفظ «مارك شاجال» آخر أنفاسه في منزله بمدينة «سان پول ده ڤانس»، (ودفن في إحدى الجبانات المسيحية بعد حياة حافلة ممتدة تجاوزت تسعين عامًا وثمانية. وبعد وفاته عُرضت بعض أعماله المرسومه على الورق في كلٍّ من «هانوڤر» و«شيكاغو» و «زيورخ».



اللوحة ٤٨٨. الشموع الثلاثة، ١٩٣٨-١٩٤٠. زيت على قماش، ١٢٧,٥ × ٩٦,٥ سم. مجموعة خاصة.



اللوحة ٤٨٩. استقبال موسى لألواح الوصايا. (Moïserecevant les tables de la Loi)، ١٩٥٠ - ١٩٥٢. زيت على قماش، ١٣٠ × ٩٤ سم. مقتنيات خاصة.



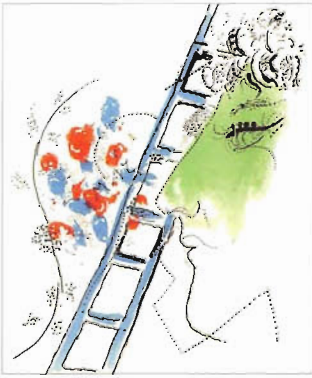
اللوحة ٤٩٠. في المزرعة، ١٩٥٤ - ١٩٦٢. زيت على قماش، ٧٣ × ٦٠ سم. مقتنيات خاصة.

اللوحة ٤٩١. مارك شاجال في اخر ايامه. ←





اللوحة ٤٩٢. بورتريه لشاجال معتمرًا قبعة رامبرنت، رسم "يوري بن" أستاذ شاجال.



اللوحة ٤٩٣. السلم، ١٩٥٧. ليتوجراف.



اللوحة ٤٩٤. المبنى الذي يضم المدرسة الوطنية للفنون ومتحف الفن الحديث في ڤيتبسك.



اللوحة ٤٩٥. متحف مارك شاجال. مدينة ڤيتبسك. روسيا البيضاء.

أقوال مأثورة لشاجال

- السّاعةُ ذاتُ الرقّاص: هى الزّمنُ واسْتِمْرارِيَّة الحَياة.
- الشُّباكُ: هو عِشْق الحُرِّيَّة: فلا تَنْسَوْا لَوْحَتى: «شاجال يُطِلُّ من الشُّباك على مَعْشوقَته «باريس»!
- بُيوتُ ڤِتْبِسْك هي تلكَ التي صَوَّرتُها أثْناء إقامَتي في باريس لِتَجْسيد شَوْقي إلى مَسْقَطِ رَأسي.
- مَشاهِدُ السِّيرك هي تآلفٌ حَميمٌ بيْن الإنْسانِ والحَيَوان من إبْداع «الإنْسان الخلاق».
- صَلْبُ المَسيح مَوْضوعٌ حَرِجٌ بالنِّسْبَة لمُصَوِّر يهودي.
- «الجَوادُ» هو نِشْدان الانْطلاق والتَّحَرُّر فوقَ سَطْح الأرض.
- بُرْج إيفل هو نِشْدان الحُرِّيَّة في طَبَقاتِ السَّماء.
- يمكنُ أن يكونَ الإنْسانُ الصّالحُ هابطَ الفَنِّ، لكن لا يُمْكِنُ لأيِّ إنْسانٍ أن يَغْدوَ فنّانًا أصيلًا إلا إذا كانَ فى الوَقْتِ نَفْسِه «إنْسانًا عَظيمًا».
- تَخْتَلفُ لَوْحاتي التي تَتَناوَلُ المَشاهِدَ الموسيقيَّةَ والرّاقِصَةَ عن غَيْرِها بأنَّها تَحْتَلُّ مَنْظورًا يُمثِّل الأبْعاد الثَّلاثَةَ فوقَ سَطْح ذي بُعْدَيْن - على العَكْس من أسْلوبي في تصْوير البورْتريهات - الأمرُ الذي يَجْعَلُها لَوْحات مِثاليَّة لِلتَّعْليق فوق جدارٍ فَسيح.
- كُلُّ لَوْحة من لَوْحاتي هي ثَمَرَةُ اسْتِغْراقٍ مُكَثَّفٍ فى تأمُّلٍ طَويلٍ يُغَذّيه ما مَرَرْتُ به من تَجارِبَ وما تداوَلَت بِه نَفْسي من حِواراتٍ.
- جميع الألْوان صديقة لما يُجاوِرُها وعاشِقةٌ لأضْدادها.
- يَقْطِفُ الفن العظيم ثمارَه من حيث انْتهت الطبيعة.



اللوحة ٤٩٦. العشاق الرمادي، ١٩١٧. زيت على قماش، ٤٩ × ٦٩ سم. مقتنيات خاصة.



اللوحة ٤٩٧. ملعقة من الحليب، ١٩١٢.



اللوحة ٤٩٨. الترحاب، ١٩١١. جواش على ورق، ١٨,٥ × ٢٧,٥ سم. مقتنيات خاصة. لندن.



اللوحة ٤٩٩. الأعراس اليهودية، ١٩١٠. ٣٠ × ٢١ سم. مقتنيات خاصة.

- أنا شديدُ الميْل إلى اختلاق صَدْمة نَفْسيّة في لَوْحاتي تَحفِزني إليها دائمًا قوى التفكير المنطقي وإعمال العقل... أعْني خَلْق بُعْدٍ رابع.
- ليس في حياتنا سِوى «لون واحد» فَحسب، هو الذي يوفر للحياة معناها هو لون الحبّ.
- اسمي مارك، وقُدراتي العاطفية بالغة الحَساسية، وكيس نقودي خاوٍ، ومع ذلك يقولون إني صاحب مَوهبة!
- ليس غير الحب وحْده يجتذبُني، فأنا لا ألامِسُ إلا ما أحبُّ وأعْشقُ.
- البقرة في نظري هي الحياة في أعلى مراتبها: أ ليست هي التي تمدُّنا باللبن واللّحم والجلد والقُرون؟
- والشجرة هي رمز آخَر لاستمراريّة الحياة.
- والدّيك هو رمزُ الخُصوبةِ، لذا أرسمُه دوْمًا مُلازمًا للعُشّاق.
- الصَّدر العاري هو الإثارة الجنسيّة الـمُفْرِطة وخصوبة الحياة (وكان للمرأة عند شاجال مكانة أساسية عالية مرموقة).
- عازف الكمان في بلدة ڤتبسك (مَوطن نشأة شاجال) هو مَن يَعْزف الموسيقى عند تواتر طُرق الحياة: الـمَوْلدُ والزّواج والـمَمات.
- سمك الرِّنجة (الذي عادة ما يرسمُه شاجال على شكل سمكة سابحة في الفضاء ويُذكرُه بمهنة أبيه في مستودع أسماك الرّنجة).

***

- عندما يَتطرَّقُ الحديثُ عن شاجال في حَضْرةِ الفنان پابْلو پيكاسو كان يُعلِّق قائلًا: «حين يَعْكُفُ مارْك على الرَّسْم لا تَدْري إن كانَ يَغِطُّ في النَّوم أمْ مُنْخرِطًا في العَمَل، فَثَمَّة مَوْضِعٌ في كِيانِه يتلَبَّسُه مَلاك». پابْلو پيكاسّو.



اللوحة ٥٠٠. الجزار، ١٩١٠. الجواش على الورق. معرض تريتياكوڤ. موسكو، روسيا.



اللوحة ٥٠١. دراسة عن "المطر"، ١٩١١. جواش وقلم رصاص على ورق مقوى. معرض تريتياكوڤ. موسكو، روسيا.



اللوحة ٥٠٢. الولادة، ١٩١٠. زيت على قماش، ٩٠ × ٦٥ سم. بريجنتس، زيوريخ.



اللوحة ٥٠٣. الولادة، ١٩١٢. زيت على قماش، ١٩٢ × ١٣ سم. معهد الفنون في شيكاغو.



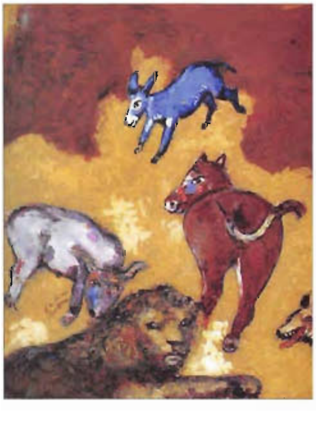


اللوحة ٥٠٤. نشيد الأناشيد، ١٩٧٥. ليتوجراف.

↑
اللوحة ٥٠٧. الوحش والموسيقى، ١٩٦٩. لوحة زيتية.



اللوحة ٥٠٥. قرد يتقمص دور القاضي لحل النزاع بين الذئب والثعلب، ١٩٢٥-١٩٢٧. جواش، معرض بيرلز، نيويورك.





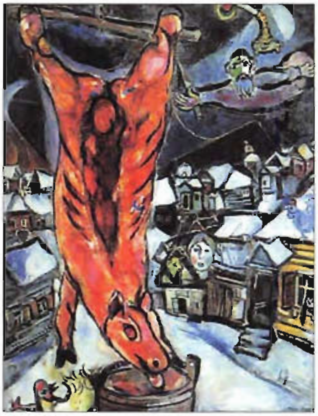
اللوحة ٥٠٨. ممتطي الحصان، ١٩٦٦.



اللوحة ٥٠٩. العشاق بالقرب من الجسر، ١٩٤٨. زيت على قماش، ٩٩ × ٤٧. مجموعة خاصة.

→ اللوحة ٥٠٦. الأسد يصبح عجوزًا، ١٩٢٦-١٩٢٧. جواش على ورق. ٤٨,٢ × ٤٠,٦ سم. مجموعة خاصة.

مراجع ومصادر الدراسة

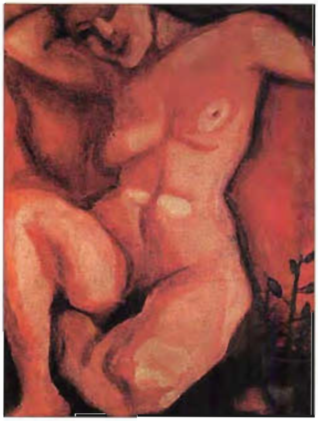


اللوحة ٥١٠. الثور مسلوخًا، ١٩٤٧. زيت على قماش، ٨١ × ١٠١ سم. مقتنيات خاصة.

1. Chagall by Chagall: Random House. 1988.
2. Fernand Mourlot: Chagall Lithographie 1957-1962. Andrè Sauret, editeur, 1963.
3. Franz Meyer: Marc Chagall; L'Oeuvre Gravè. Paris, 1957.
4. Ingo Walter, Rainer Motzger: Marc Chagall (1887-1985), Painting as Poetry. 2000.
5. Jacque Lassaigne: Le Plafond de l'Opera de paris par Chagall. Andrè Sauret, editeur. Monte Carlo. 1965.
6. Jacque Lassaigne: Marc Chagall; Dessins et Aquarelles pour Le Ballet xxè siècle. Paris.
7. Lionello Venturi: A taste of Our Time. B & N.
8. Longus. Marc Chagall (illustrator). George Moor (translator). Daphnis and Cloè. B & N.
9. Louis Aragon: Chagall; L›Admirable. B & N. 1972.
10. Marc Chagall: Daphnis and Cloè. Longus. 1994.
11. Marc Chagall: The Art of Dreams. Daniel Marchessau. 1998.
12. Marc Chagall: The Russian Years (1906 –1922). B & N.
13. Marc Chagall: My Life. Peter Owen. Modern Classics, 2003.
14. Natalie S. Bober, Rosa Berenberry: Marc Chagall. Vera Rosenberry (Illustrator). 1991.
15. Norbert Nobis. Marc Chagall (editor): Arabian Nights. 1988.
16. Reymond Cogniat: Chagall. Flammarion.
17. Sidney Alexander: Marc Chagall: A Biography.

١٨- ثروت عكاشة: الزمن ونسيج النغم، من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا. سلسلة «تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى». القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٩- الشاعر أوڤيد: كتاب مَسْخ الكائنات (ميتامورفوزس)، ترجمة: د. ثروت عكاشة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.



اللوحة ٥١١. الموديل الحمراء جالسة لأعلى، ١٩٠٨. زيت على قماش، ٩٠ × ٧٠ سم. مجموعة خاصة. لندن.



← اللوحة ٥١٢. الموديل مضجعة، ١٩١١. جواش على ورق مقوى، ٢٤ × ٣٤ سم. مجموعة خاصة.



اللوحة ٥١٣. نوافذ زجاج ملون، من داخل كاتدرائية ميتز بفرنسا.

المحتويات



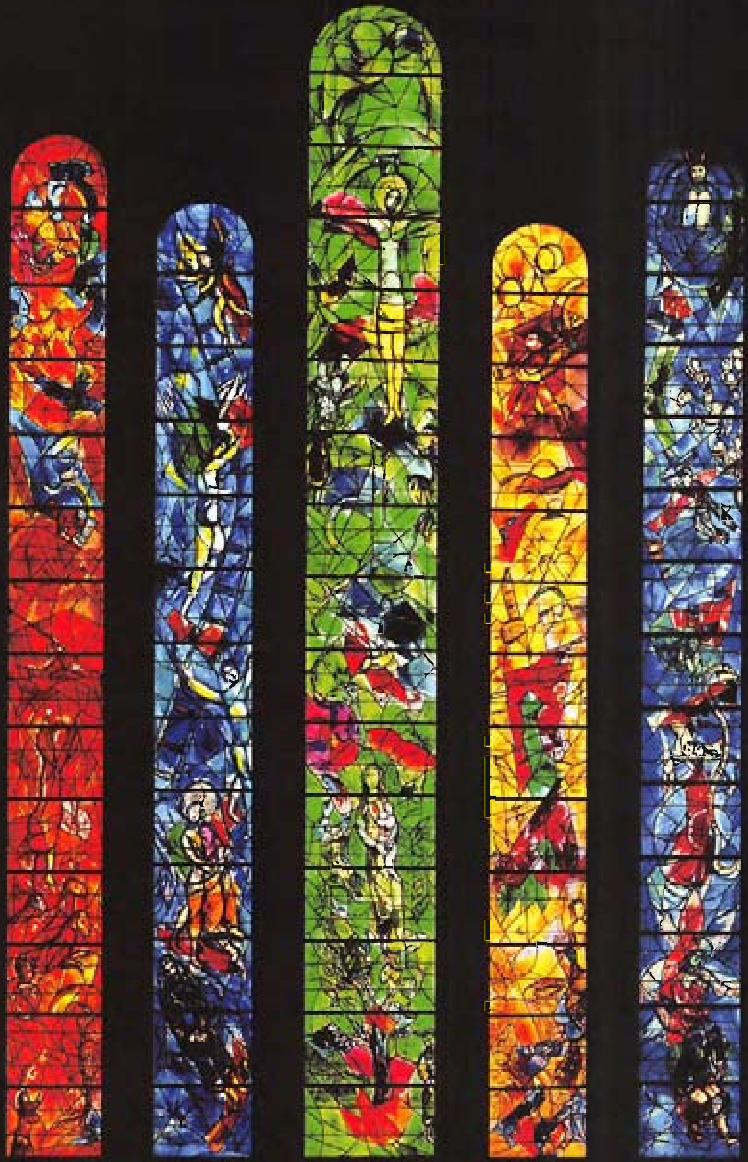
اللوحة ٥١٤. نافذة. فيتبسك. ١٩٠٨. زيت على قماش مثبت على ورق مقوى. ٦٧ × ٥٨ سم. مقتنيات خاصة.



اللوحة ٥١٥. علـى الحصان ١٩٢٧، جواش على الورق، ٩٩ × ٥١ سم، مقتنيات خاصة.



اللوحة ٥١٦. باقة الزهور مع عشاق محلقين، ١٩٣٤-١٩٤٧، زيت على قماش، تيت غاليري، لندن.



اللوحة ٥١٧. نوافذ من الزجاج المعشق بكنيسة Fraumünster في زيوريخ بسويسرا، ١٩٧٠.
من اليسار لليمين: نافذة الأنبياء، نافذة يعقوب، نافذة الصلب، نافذة صهيون، نافذة القانون.

المحتويات



اللوحة ٥١٨. نظرة من نافذة. ڤيتبسك. جواش على ورق مقوى. معرض تريتياكوف، موسكو.



اللوحة ٥١٩. باقة الأقحوان والملاك المحلق في الفراغ، ١٩٢٦، زيت على قماش، معرض بيرلز في نيويورك.



المحتويات



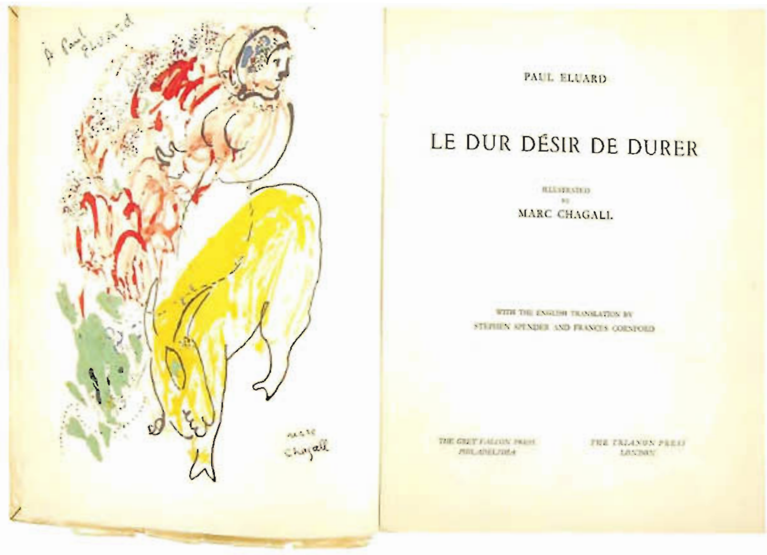
اللوحة ٥٢٢. النظر من النافذة في البلدة، ١٩١٥. زيت على قماش، ٨١ × ١٠٠ سم. معرض تريتياكوف، موسكو، روسيا.



اللوحة ٥٢٣. حصان العربة الخيالي يطير متاثرًا بعزف الكمان، ١٩٤٩. جواش ومعجون. جاليري بلاندين للفن، فورت دودج، أيوا.



اللوحتان ٥٢٠ و ٥٢١.
لليمين: لوحة "انتصار الموسيقى"، جدارية، زيت على قماش، ١١ × ٩ متر.
لليسار: صورة للفنان مارك شاجال يضع لمساته الساحرة لينهي لوحة انتصار الموسيقى المعلقة الآن في بيت أوبرا متروبوليتان في مركز لينكولن في مدينة نيويورك، ١٩٦٥-١٩٦٦.



القصيدة المطولة "الساعة الزرقاء" مكتوب باللغة الفرنسية.
مارك شاجال / بول إليارد. لندن. تريانون برس. ١٩٥٠.



لوحة من الباستيل نادرة "الرسوم الأولية التحضيرية لرسالة الكتاب المقدس"، ١٩٦٦.

ثبت ببليوجرافى للنشاط الفنى والأدبى للدكتور ثروت عكاشة

موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى (*)

- الفن المصرى: العمارة. دراسة. طبعة أولي ١٩٧١ / طبعة ثالثة ٢٠٠٥
- الفن المصرى: النحت والتصوير. دراسة. طبعة أولي ١٩٧٢ / طبعة ثانية ٢٠٠٥
- الفن المصرى القديم: الفن القبطى والسكندرى. دراسة. طبعة أولي ١٩٧٦ / طبعة ثالثة ٢٠٠٥
- الفن العراقى القديم. دراسة. طبعة أولي ١٩٧٤ / طبعة ثانية ٢٠٠٥
- التصوير الإسلامى الدينى والعربى. دراسة. طبعة أولي ١٩٧٨
- التصوير الإسلامى الفارسى والتركى. دراسة. طبعة أولي ١٩٨٣
- الفن الإغريقى. دراسة. طبعة أولي ١٩٨١ / طبعة ثانية ٢٠٠٥
- الفن الفارسى القديم. دراسة. طبعة أولي ١٩٨٩
- فنون عصر النهضة «الرنيسانس». دراسة. طبعة أولي ١٩٨٨ / طبعة ثانية فاخرة ١٩٩٦
- فنون عصر النهضة « الباروك ». دراسة طبعة أولي ١٩٨٨ / طبعة ثانية فاخرة ١٩٩٧
- فنون عصر النهضة « الروكوكو ». دراسة . طبعة أولي فاخرة ١٩٩٨
- الفن الرومانى. دراسة . طبعة أولي ١٩٩١
- الفن البيزنطى. دراسة طبعة أولي ١٩٩٢
- فنون العصور الوسطي. دراسة. طبعة أولي ١٩٩٢
- التصوير المغولى الإسلامى فى الهند. دراسة. طبعة أولي ١٩٩١
- الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلي تورانجاليلا). دراسة. طبعة أولي ١٩٨٠ / طبعة ثانية ١٩٩٦
- القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية. دراسة طبعة أولي ١٩٨١ / طبعة ثانية ١٩٩١
- الإغريق بين الأسطورة والإبداع. دراسة. طبعة أولي ١٩٧٨ / طبعة ثانية ١٩٩٢
- ميكلانجلو. دراسة . طبعة أولي ١٩٨٠
- فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى.
  دراسة وتحقيق [أثر إسلامى مصوّر]. طبعة أولي ١٩٧٤ / طبعة ثانية ١٩٩٢
- معراج نامه [أثر إسلامى مصوّر].دراسة وتحقيق. طبعة أولي ١٩٨٧
- مولع بڤاجنر لبرنارد شو. ترجمة. طبعة أولي ١٩٦٥ / طبعة ثانية ١٩٩٢
- مولع حذر بڤاجنر. دراسة نقدية. طبعة أولي ١٩٧٥ / طبعة ثانية ١٩٩٣
- المسرح المصرى القديم : لإتيين دريوتون. ترجمة. طبعة أولي ١٩٦٧ / طبعة ثانية ١٩٨٩
- موسوعة التصوير الإسلامى. دراسة. طبعة أولي ٢٠٠٢
- الفن والحياة. دراسة. طبعة أولي ٢٠٠٢
- الفن الهندى. دراسة. طبعة أولي ٢٠٠٤
- الفن الصينى. دراسة. طبعة أولي ٢٠٠٦
- الفن اليابانى. دراسة. طبعة أولي ٢٠١٠

(*) الصور الملونة بالأجزاء الثمانية الأولى من هذه الموسوعة طُبعت بمؤسسة زينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة «يونسكو».



تمثال نصفى لمارك شاجال في زقاق المشاهير في كيلسي (بولندا). ٢٠٠٦.



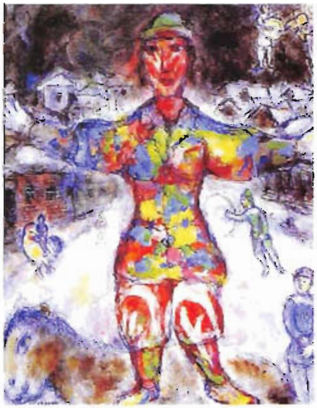
تمثال مارك شاجال خلف المنزل حيث ولد في فيتبسك.



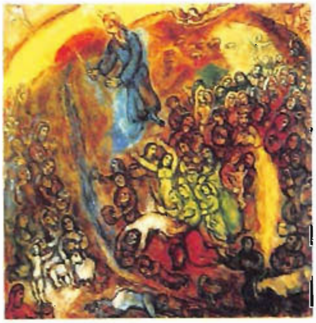
صورة بالأبيض والأسود. شاجال يبتسم في مرسمه.



الساحر. ١٩٦٨. زيت على قماش. ١٤٠ × ١٤٧,٩ سم. مقتنيات خاصة.



مهرج متعدد الألوان. ١٩٧٤. زيت على قماش. ٨١,٣ × ٦٥,٦ سم. مقتنيات خاصة.



طباعة بطاقة بريدية الحجم للوحة شاغال "موسى يتلقى الواح من القانون". من كتاب صغير. موقعة من "مارك شاجال".



الجلجلة. ١٩١٢. زيت على قماش. ١٧٤ × ١٩١. متحف الفن الحديث، نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية.

ثبت ببليوجرافي للنشاط الفني والأدبي للدكتور ثروت عكاشة

أعمال الشاعر أوفيد

- ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات]. ترجمة. طبعة أولي ١٩٧١ / طبعة رابعة ١٩٩٧
  مكتبة الأسرة طبعة خامسة ١٩٩٧
- آرس أماتوريا [فن الهوى]. ترجمة طبعة أولي ١٩٧٣ / طبعة رابعة ١٩٩٩

أعمال جبران خليل جبران

- النبي : لجبران خليل جبران. ترجمة . طبعة أولي ١٩٥٩ / طبعة عاشرة ١٩٩٨
- حديقة النبي لجبران خليل جبران. ترجمة طبعة أولي ١٩٦٠ / طبعة ثامنة ١٩٩٨
- عيسي ابن الإنسان : لجبران خليل جبران. ترجمة طبعة أولي ١٩٦٢ / طبعة خامسة ١٩٩٨
- رمل وزبد : لجبران خليل جبران.ترجمة. طبعة أولي ١٩٦٣ / طبعة خامسة ١٩٩٨
- أرباب الأرض : لجبران خليل جبران. ترجمة . طبعة أولي ١٩٦٥ / طبعة رابعة ١٩٩٨
- روائع جبران خليل جبران ، الأعمال المتكاملة. ترجمة . طبعة أولي ١٩٨٠ / طبعة ثانية ١٩٩٠

- كتاب المعارف لابن قتيبة. دراسة وتحقيق . طبعة أولي ١٩٦٠ / طبعة سادسة ١٩٩٢
- إنسان العصر يتوّج رمسيس. تأليف طبعة أولي ١٩٧١ / طبعة ثانية ٢٠١٠
- فرنسا والفرنسيون علي لسان الرائد طومسون لپيردانينوس. ترجمة. طبعة أولي ١٩٦٤ / طبعة ثانية ١٩٨٩
-إعصار من الشرق أو جنكيز خان. تأليف طبعة أولي ١٩٥٢ / طبعة خامسة ١٩٩٢
- العودة إلي الإيمان: لهنرى لِنك. ترجمة طبعة أولي ١٩٥٠ / طبعة رابعة ١٩٩٦
- السيد آدم : لپات فرانك. ترجمة طبعة أولي ١٩٤٨ / طبعة ثانية ١٩٦٥
- سروال القس: لثورن سميث. ترجمة. طبعة أولي ١٩٥٢ / طبعة ثانية ١٩٧٦
- الحرب الميكانيكية: للجنرال فولر. ترجمة. طبعة أولي ١٩٤٢ / طبعة ثانية ١٩٥٢
- قائد الپانزر: للجنرال جوديريان. ترجمة. طبعة أولي ١٩٦٠
-حرب التحرير. تأليف بالمشاركة. طبعة أولي ١٩٥١ / طبعة ثانية ١٩٦٧
- تربية الطفل من الوجهة النفسية. ترجمة بالمشاركة. طبعة أولي ١٩٤٤
- علم النفس فى خدمتك. ترجمة بالمشاركة. طبعة أولى ١٩٤٥
- مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠ - ١٩٠٠). دراسة
  طبعة أولي ١٩٨٤ / طبعة ثانية فاخرة ٢٠٠٣
-مذكراتى فى السياسة والثقافة. تأليف. طبعة أولى ١٩٨٨ / طبعة ثالثة ١٩٩٨
- المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية (إنجليزي - فرنسي - عربي). إعداد وتحرير
  طبعة أولي ١٩٩٠

بالفرنسية

Ramsès Re-Couronné:

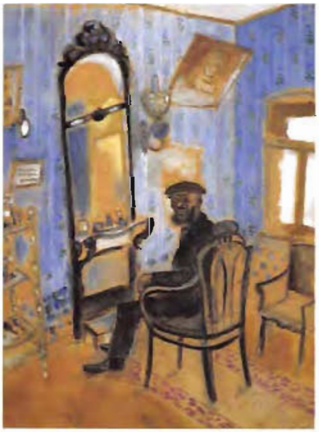
Hommage Vivant au Pharaon Mort, "UNESO" 1974.



الحرب. ١٩١٥. حبر وقلم على الورق. ٢٢ × ١٨ سم. متحف الفن، كراسنودار، روسيا.

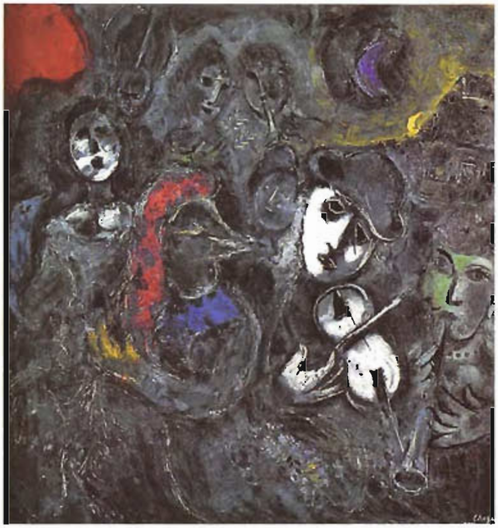


النوافذ ٣. الجامعة العبرية بالقدس المحتلة.



محل الحلاق (العم زوسمان). ١٩١٤. جواش، زيت على ورق. ٤٩,٣ × ٣٧,٢ سم. معرض تريتياكوف، موسكو ، روسيا.


بيلا مندمجة. ١٩٢٦. زيت على قماش. ٤٧ × ٦٥ سم. مقتنيات خاصة.


المهرجون في الليل. ١٩٥٧. زيت على قماش. مقتنيات خاصة.


الحفل. ١٩٥٧. زيت على قماش. ١٤٠ × ٢٢٩,٥ سم. مقتنيات خاصة.


نافذة في استوديو الفنان. ١٩٧٦. زيت على قماش. ٩٢ × ٧٣. مقتنيات خاصة.


باقة الزهور. ١٩٨٢. زيت على قماش. ٨١ × ٦٥. مقتنيات خاصة.



امرأة مع باقة. ١٩١٠. زيت على قماش. ٦٤ × ٥٣,٥ سم. مقتنيات خاصة.

بالإنجليزية

- In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESO" 1972
- The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group. Park Lane Publishing Press. London. 1981.
- The Miraj-Nameh: a Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays presented to. I.E.S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London. 1988.

أبحاث

- The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplemet-December. 1976.

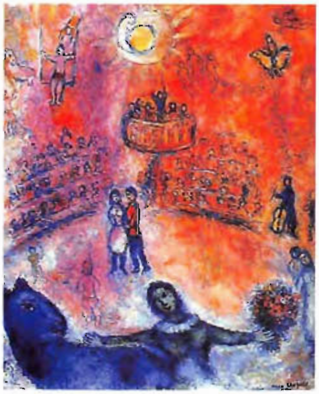
سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣

- Annuaire du Collége de France 73e Année. Paris.
- Problématique de la Figuration dans l'art Islamique. La Figuration- Sacrée. La Figuration Profane. Plastique et Musique dans l'Art Pharaonique. Wagner entre théorie et l'application.



الزهور (Les monnaies du Pape). ١٩٦٧. زيت على قماش. ١٠٠ × ٨٠,٩. مقتنيات خاصة.

- المشاكل المعاصرة للفنون العربية . مؤتمر منظمة اليونسكو المنعقد بمدينة الحمامات . تونس ، ١٩٧٤
- حرية الفنان . نشر بمجلة عالم الفكر . الكويت . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤
- رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة ألقيت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩
- إطلالة على التصوير الإسلامى : العربى والفارسى والتركى والمغولى . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافى . أبو ظبى أبريل ١٩٩١
- سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا «تكنوپوليس» فى العالم العربى. بحث مقدم إلى «ندوة العالم العربى أمام التحدى العلمي والتكنولوجي». معهد العالم العربي بباريس. يونية ١٩٩٠
- الدولة والثقافة : وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرة ألقيت بندوة الثقافة والعلوم بدبى . نوفمبر ١٩٩٣
- التصوير الإسلامي بين الإباحة والتحريم. بحث ألقي في الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية بعمّان . الأردن في المدة من ٥ إلى ٧ يولية ١٩٩٥
- تساؤلات حول هويّة التصاوير الجدارية في پايستوم. بحث ألقي في مؤتمر «مصر في إيطاليا منذ القدم حتى العصور الوسطى» المنعقد بروما فى المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥
- الفن والحياة. محاضرة ألقيت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة في ٦ مارس ١٩٩٦، ثم في المجمع الثقافي. أبو ظبي. أبريل ١٩٩٦
- فنون عصر النهضة. محاضرة ألقيت بمركز تكنولوجيا المعلومات للحفاظ على التراث التابع للمركز الإقليمي لتكنولوجيا المعلومات وهندسة البرامج. القاهرة. مارس ١٩٩٧
- التطهر النفسي من خلال الفن. محاضرة ألقيت بدعوة من مجلة الطب النفسي [محاضرة عكاشه] بفندق مريديان القاهرة. يولية ١٩٩٧
- طراز الباروك. محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي. أبو ظبي. نوفمبر ١٩٩٧
- طراز الروكوكو. محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي في أبوظبي. أبريل ١٩٩٩
- رابندرانات طاجور شاعرا ومرشدا روحيا. محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي - أبو ظبي فى ١٢ أبريل ٢٠٠٤



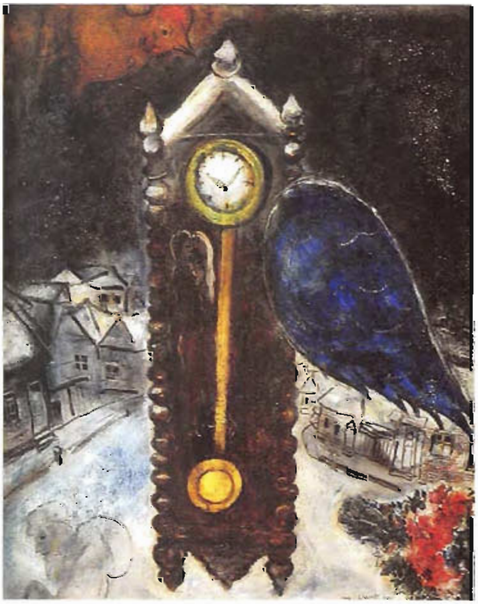
السيرك. ١٩٧٩-١٩٨١. زيت على قماش. ١٠٠ × ٨١ سم. مقتنيات خاصة.



بورترية لشاجال مع الساعة. أمام لوحة الصلب. ١٩٤٧. زيت على قماش. ٨٦ × ٧١ سم. مقتنيات خاصة.



اليهودي و التوراة. ١٩٥٩. زيت على قماش. ٤١ × ٣٣ سم. مقتنيات خاصة.



ساعة مع الجناح الازرق. ١٩٤٩. زيت على قماش. ٩٣ × ٧٩ سم. مقتنيات خاصة.



الساعة والفنان ينظر من النافذة. ١٩١٤. جواش، زيت على ورق. ٤٩ × ٣٧ سم. معرض تريتياكوف، موسكو، روسيا.



القرية. ١٩١٦-١٩١٨.



زنابق الوادي. ١٩١٦. زيت على الورق المقوى. ٤٢ × ٣٣,٥. معرض تريتياكوف، موسكو، روسيا.



الفواكه والزهور. ١٩٣٩. زيت على قماش. ٨٠,٩. مقتنيات خاصة.



الفنان عند الحامل. ١٩٥٩-١٩٦٨. زيت على ورق مثبت على قماش. ٥٥,٥ × ٤٩. مقتنيات خاصة.

ولقد أدت إنجازات شاجال التصويرية

الممتزجة بالرمزية إلى إرتفاع منزلته،

ولا غرو فقد زاول شاجال في رسومه

الشاعرية الحالمة إتقانًا مقنعًا

بلغ الذروة.



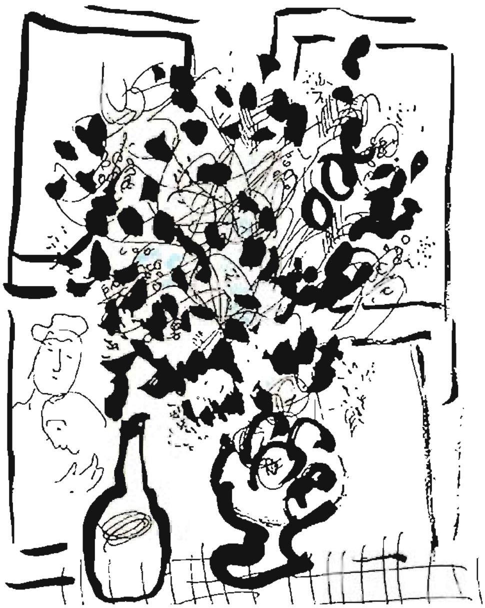
ثروت عكاشة

فنان الإبداعات الراقصة الغناء

نجم القرن العشرين

مارك شاجال

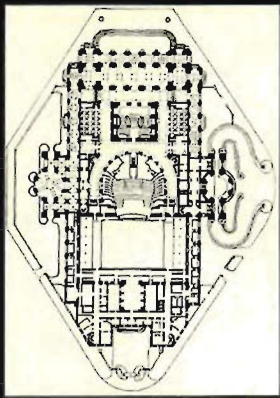
١٨٨٧ - ١٩٨٥



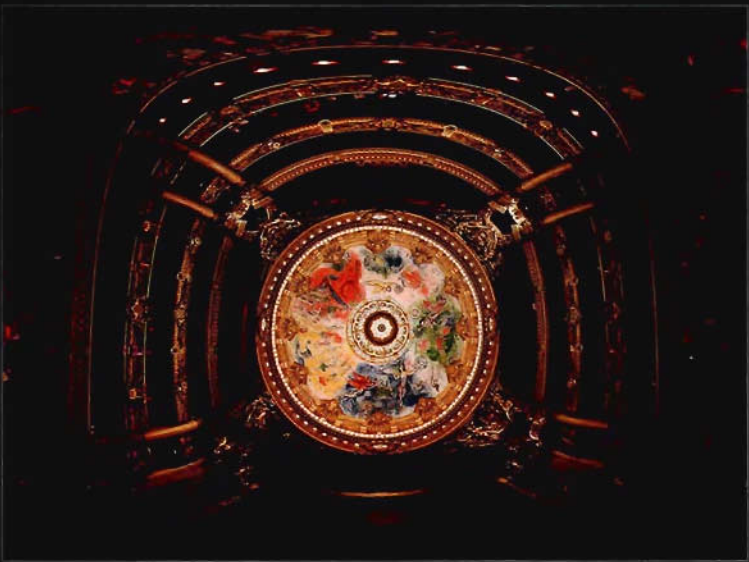
باقة الزهور السوداء والزرقاء. ١٩٥٧.
ليتوجراف.

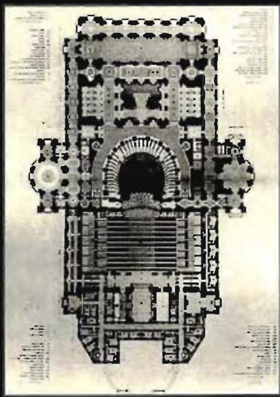






مسقط افقى لاوبرا باريس.









البهو الكبير في اتجاه الشرق.

سقف القاعة (الكلاسيكى) ... للفنان جولز أوجين لينيبڤو (Jules Eugène Lenepveu)



دراسة أولية ، زيت على قماش،
قطر حوالى متر ونصف، متحف
دورسيه بباريس. ١٨٧٢.



دراسة أولية لسقف القاعة (الكلاسيكى) ...
متحف أوبرا جارنييه. ١٨٦٥.

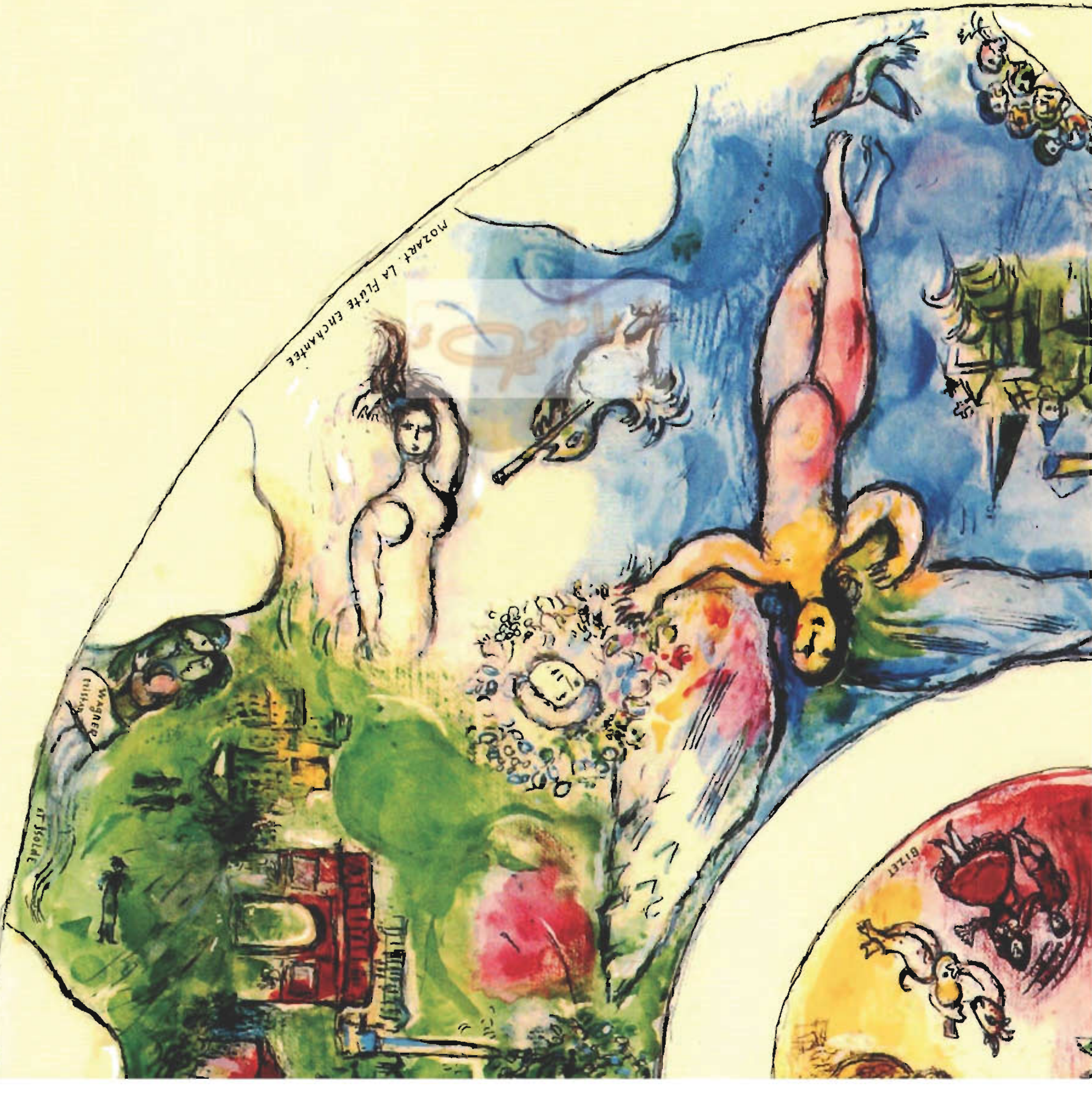


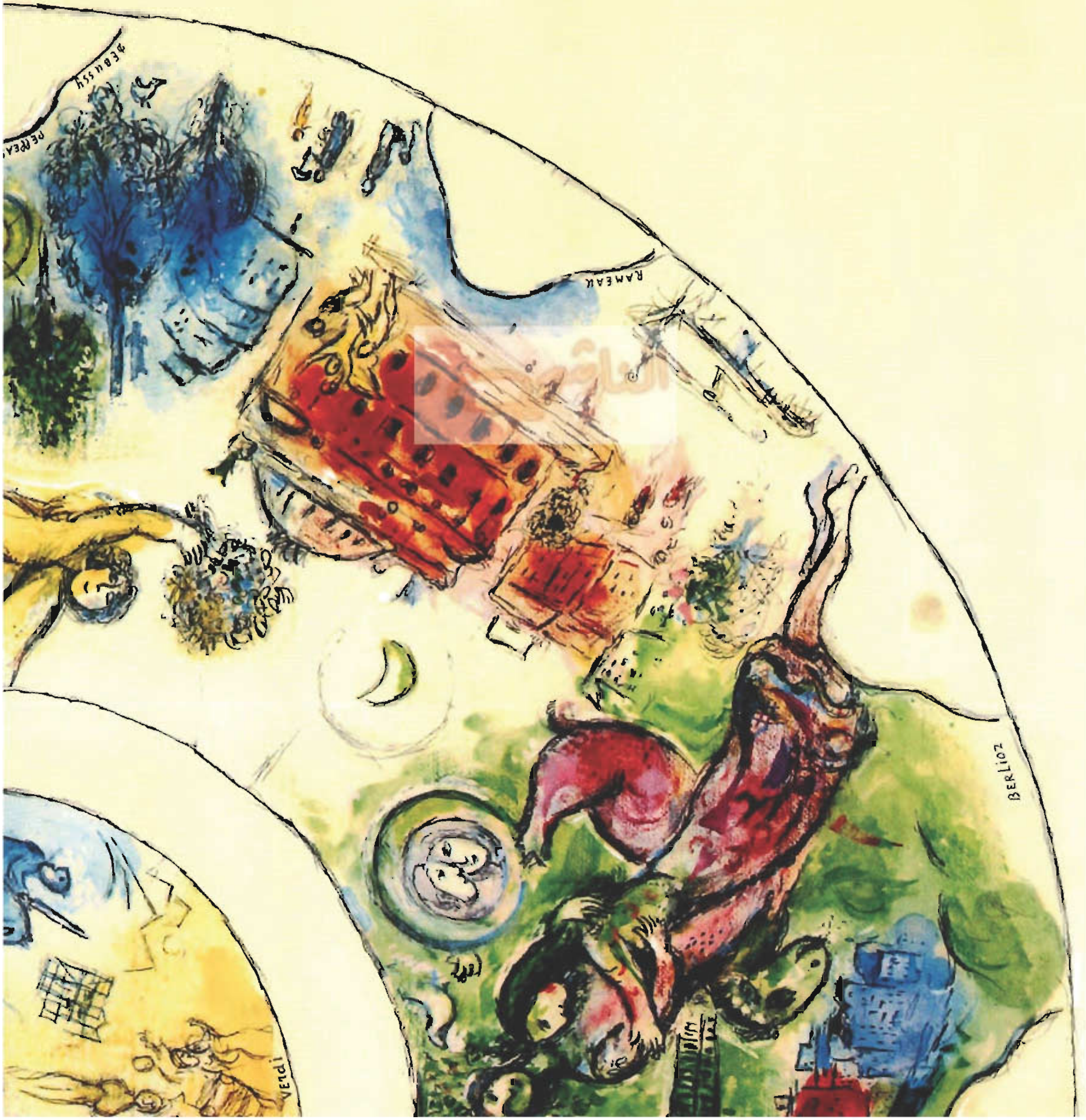


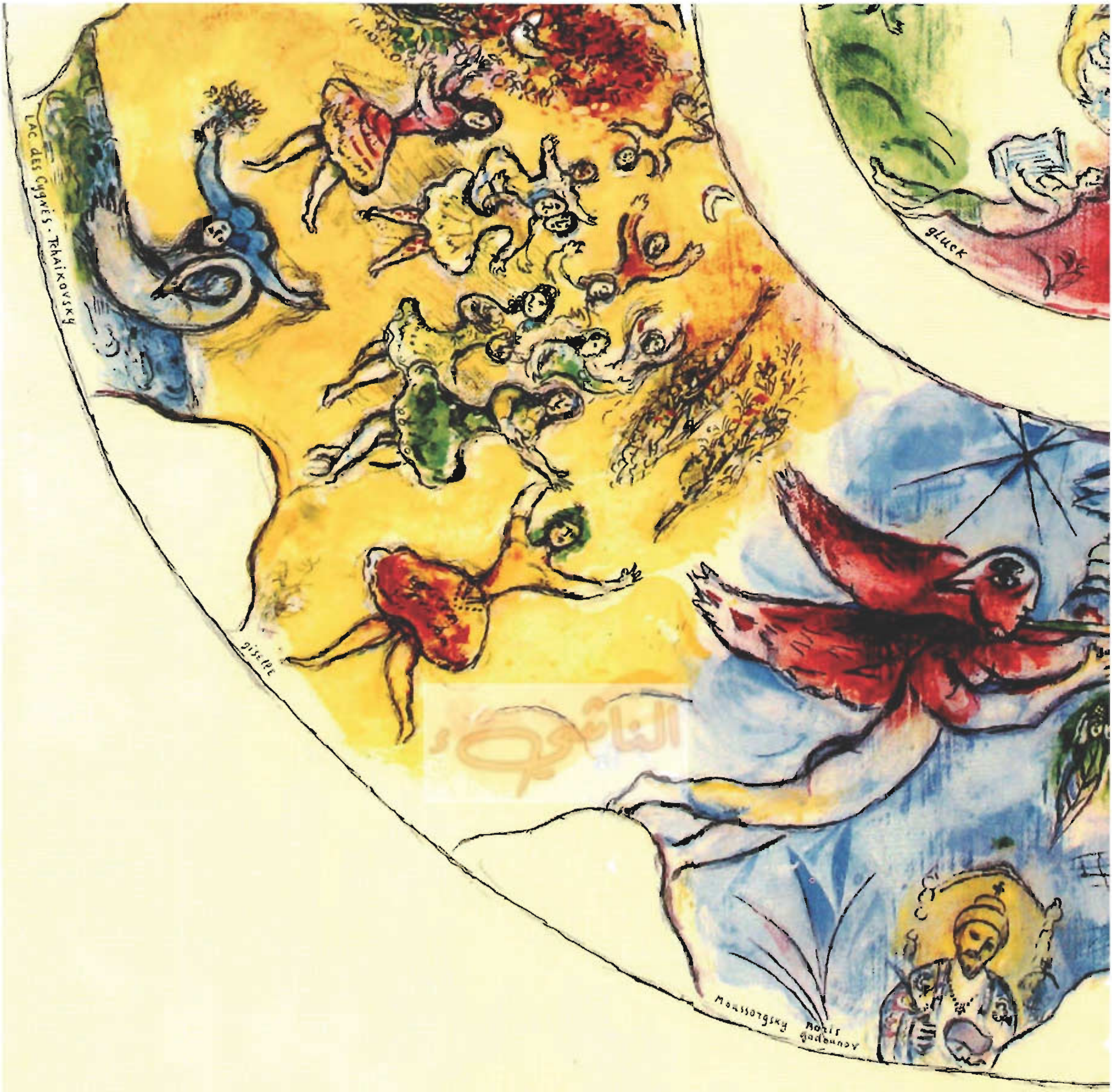


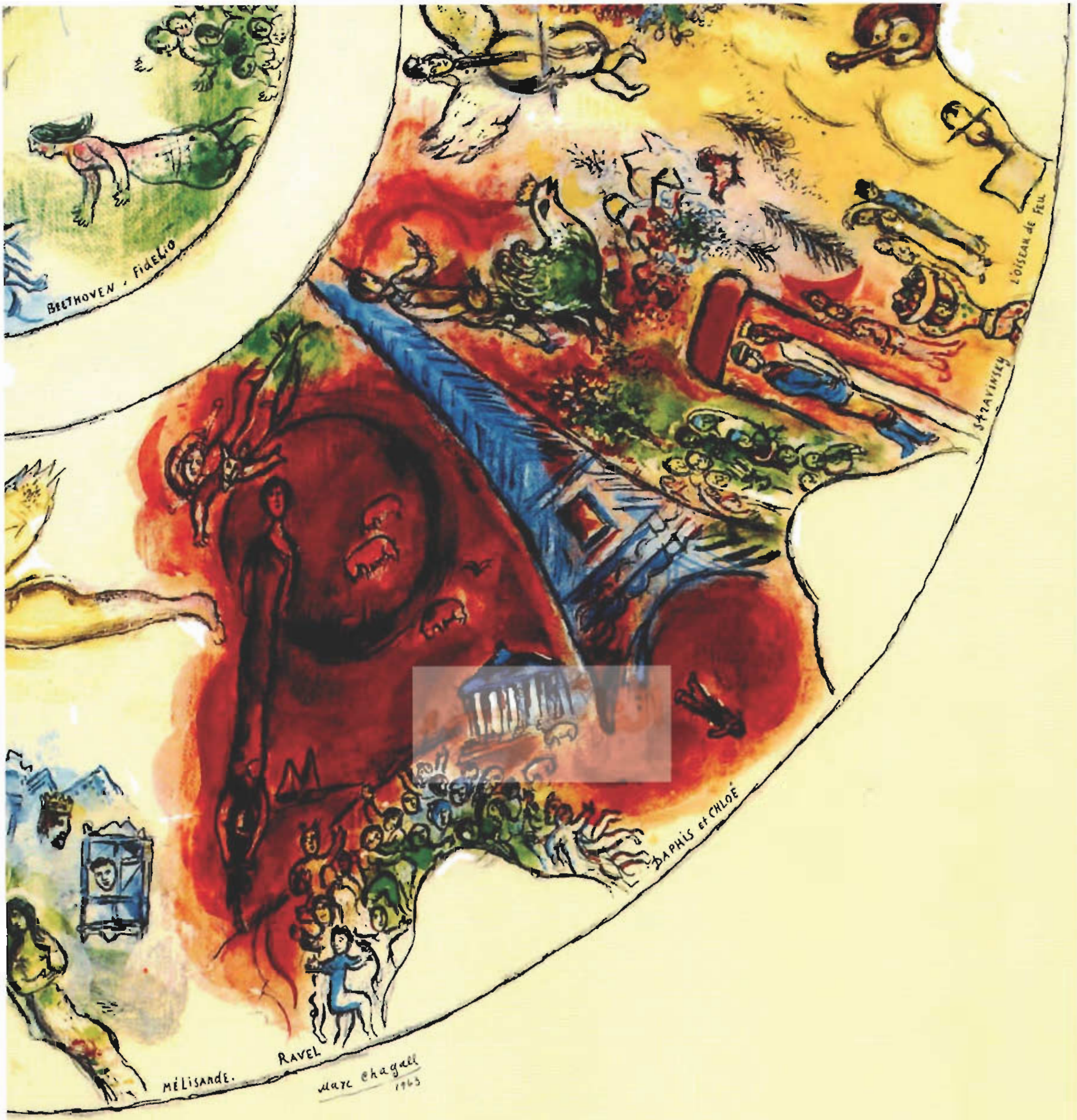



flut entch....


MOZART. LA Flûte Enchantée
WAGNER
ET ISOLDE
BIZET


DEBUSSY
RAMEAU
BERLIOZ
Verdi


LAC des Cygnes · Tchaikovsky
gluck
giselle
Moussorgsky
Boris
Godounov



عجالة تخطيطية نهائية لسقف أوبرا باريس.

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٢

الناشر